BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO IX - NUMERO 7 - SETTEMBRE 1948

Sommario

FRANCESCO PASINETTI: *Griffith* . . . . PAG. 3

GLAUCO VIAZZI: *Jacques Prévert, poesia e cinema* . . . . . . » 5

GIULIO CESARE CASTELLO: *Parabola creativa di Carl Th. Dreyer* . . » 25

GIUSEPPE MASI: *Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica* » 33

PAOLO JACCHIA: *Appunti per una poetica cinematografica del motivo musicale* . . . . » 45

NOTE:

Del soggetto (G. B. Angioletti) — *Revisione dell'idealismo o estetica marxista?* (Fernaldo Di Giammatteo) — *Filologia assente in «Panorama du cinéma»* (M. V.) . . . . » 49

GLI INTELLETTUALI E IL CINEMA:

A. P. ANTOINE: *Avvenire del cinema* (traduzione e nota di Mario Verdone) . . . . » 56

NOTIZIARIO ESTERO:

LUIGI CAGLIO: *La cinematografia svizzera ad una svolta critica* . » 62

I LIBRI:

RACHEL LOW E ROGER MANVELL: *The History of the British Film* (Tom Granich) — H. H. WOLLENBERG: *Anatomy of the Film* (Paolo Jacchia) — NICOLE VEDRÈS: *Images du cinéma français* (M. V.) . . » 67

I FILM:

Quelque part en Europe (m. v.) — *Gli assassini sono fra noi* (f. p.) — *Il segreto del medaglione* (f. p.) — *Il cielo può attendere* (m. v.) » 73

RASSEGNA DELLA STAMPA:

Il cinema di Carné nella rivista di Oxford — *I bambini, attori ideali* (a cura di p. j.) . . . . » 77

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 71.397 - 755.591 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (tel. 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia: L. 2500 (10 fascicoli mar.-dic. 1948) - Estero: 3750 — Un numero L. 280 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO IX - NUMERO 7 - SETTEMBRE 1948

Griffith

Sessantotto anni di vita, ventiquattro di cinema. Il nome di David Wark Griffith fu forse il primo, fra quelli dei registi, ad apparire sullo schermo. Griffith era altrettanto importante che i divi del tempo, che gli autori dei soggetti o dei romanzi o delle commedie su cui erano basati gli scenari dei film. Griffith aveva inventato qualcosa, ma aveva, soprattutto, capito il cinema, appreso le risorse di esso.

Andavamo al cinema, ancora ragazzi, e non amavamo il cinema dei drammoni storici, delle magniloquenti messinscene, delle lunghe quanto inutili didascalie di carattere letterario, degli sdilinquimenti della diva che per esprimere il suo stato d'animo si lasciava abbandonare fremente lungo i tendaggi di una stanza.

Griffith ci fece amare il cinema, ci fece intendere qualcosa di diverso, come Chaplin e i primi western. Il cinema era, alla sua epoca, in parte da scoprire. Griffith ne scoperse le risorse con la massima semplicità pur basandosi su motivi e ricerche di altri. Gli servirono perfino i grossi film cosiddetti storici italiani. Ma i suoi orizzonti erano piú vasti, e benché assai piú ambiziosa, la vicenda di Intolerance *contiene un episodio semplice ed umile, in cui l'uso appropriato del materiale plastico per la prima volta si impone con somma evidenza. Perciò Griffith si dice abbia inventato i mezzi tecnici. Griffith li adoperò funzionalmente.*

Il cinema divenne per merito suo arte di ritmo e di movimento. Il suo famoso finale — le storie parallele che si alternano, in ritmo sempre piú serrato, fino a creare un senso di angoscia, di spasmodica attesa, fino a trascinare lo spettatore entro le stesse vicende che si svolgono sullo schermo — è la dimostrazione di quella che fosse la sua tendenza, di che cosa egli ricercasse nel cinema. Poi, inventata la cosa e applicatala, una due tre volte, non lo interessava piú. Aveva insegnato agli altri come si sarebbe dovuto fare. E il primo piano, e il finale con le storie che si alternano, e l'uso del materiale plastico, e tutto quanto egli aveva inventato o applicato coscientemente per la prima volta, divenne patrimonio di tutti.

Perciò la carriera cinematografica di Griffith, nato a La Grange nel Kentucky nel 1880 *e morto in questi giorni, è, in fondo, relativamente breve. Egli cominciò ad interessarsi al cinema nel* 1907. *Aveva fatto, prima, un po' di tutto: era stato giornalista ed attore di teatro. Allora, in America, era Edwin S. Porter l'uomo piú rappresentativo del cinema. Già in Porter ci sono embrionalmente gli spunti che poi Griffith svilupperà. Soprattutto lo interessa di creare*

uno stato d'animo dello spettatore nei confronti della vicenda portandolo a vivere fra i suoi personaggi. Mary Pickford, Mae Marsh e la stupenda Lillian Gish furono le sue attrici predilette dei primi tempi. Le sue storie sanno forse di romanzo d'appendice. Ma il suo modo di raccontarle per immagini è quello di un artista. The Battle of the Sexes (La battaglia dei sessi) è un tema che riprenderà un'altra volta a distanza d'anni. The Birth of a Nation è un film ambizioso. Assai di piú Intolerance. Ma fu Broken Blossoms (Giglio infranto) del 1919 a farci amare e a farci capire il cinema.

Poi i film si susseguono ai film, ma Griffith ha già dato il meglio di sé stesso. Farà, anche, brutti film; non lo si riconoscerà piú. Al principio del sonoro, dopo Lady of Pavements (La canzone del cuore), Abraham Lincoln, The Struggle, nel 1931, cessa la sua attività cinematografica di regista. Resta ancora per due anni fra i soci della United Artists della quale era stato uno dei fondatori.

Negli annuari, al suo nome corrisponde una lunga biografia. Sua moglie, Linda Arvidson, che fu attrice di alcuni suoi film, scrisse un libro di memorie in cui narra della vita di quei lontani tempi del cinema, in cui le invenzioni si alternavano alle vicissitudini commerciali. Mondo fantasioso e vivace, nel quale uomini come Griffith hanno dato il contributo migliore di sé stessi, mondo dal quale hanno saputo trarre partito per donare agli spettatori di ogni categoria sensazioni nuove. Oggi alcuni fra i film di Griffith sono depositati in cineteche e musei. Altri sono distrutti. Qualcuno si accinge a studiare la sua opera da un punto di vista estetico. Si trova di fronte a disparate soluzioni, a varietà di accenti e di toni. Griffith ebbe il merito di provare tutto ciò che fosse possibile. Ma lo studioso dei suoi film si trova di fronte, a un certo punto, a un primo piano di Mae Marsh in Intolerance o a un primo piano di Lillian Gish in Broken Blossoms. E vorrebbe che quel primo piano, sullo schermo, durasse molto piú a lungo.

Francesco Pasinetti

Jacques Prévert poesia e cinema

Quando un giorno, dopo la necessaria raccolta dei documenti e la loro doverosa sistemazione filologica, una storia del cinema d'avanguardia francese sarà scritta, si analizzerà certamente il fatto che, alla sua svolta principale, tale cinema abbia avuto, come esempi probanti, l'opere di due poeti, Cocteau e Prévert. Si tratterà soprattutto di studiare i rapporti esistenti tra la storia della cultura francese e quella del cinema d'avanguardia.

In « Dieci anni di cinema francese » (1), Osvaldo Campassi ha intuito questa svolta, ed ha inoltre indicato alcuni elementi dell'influenza esercitata sul primo cinema sonoro francese dal movimento di avanguardia, specialmente per quanto riguarda il piano tecnico-stilistico e formale: e si è soffermato sulle differenze che intercorrono tra il cinema d'avanguardia muto e quello sonoro. Ora, appare certo quanto il Campassi dice; che cioè, storicamente, *Le Sang d'un poète* di Cocteau chiude un periodo, e *L'Affaire est dans le sac* dei fratelli Prévert (2) ne apre un altro. Ma qual'è il processo tipico di codesta svolta, e quale il suo significato complessivo?

Le Sang d'un poète vorrebbe essere un « documentario realistico di fatti irreali ». Questa definizione è estremamente chiara, contiene implicita la portata del film, e ne spiega a sufficienza anche la posizione storica. L'avanguardia inizia come esperienza di tipo intellettuale astratto: e qualsiasi legame con la realtà, o il procedimento realistico, ne è rigorosamente escluso. Anzi, la sua maggiore preoccupazione è quella di creare un mondo irreale svuotando al massimo grado del loro contenuto i vari aspetti frammentari della realtà radunati nel complesso del film. Ma nel corso dell'evoluzione dell'avanguardia, l'elemento realistico lentamente si fa luce. Inizialmente esso compare come presenza fisica non piú deformata o trasposta: è il primo riconoscimento di una oggettività dell'universo. In seguito, comincia ad affermarsi come dato di struttura che conferisce al film, con la sua presenza intenzionale, una direzione precisa di polemica e di affermazione. Questo processo appare evidente qualora si pongano a confronto, per esempio, *Ballet mécanique* di Leger e *Un chien andaiou*

(1) Poligono ed., Milano, 1948.
(2) *L'Affaire est dans le sac — Regia di* Pierre Prévert — *Scenario di* Jacques Prévert *su un soggetto di* A. Rathony — *Musica di* Maurice Jaubert — *Fotografia di* A. Gibory e Eli Lotar. *Protagonista*: Carette.

di Buñuel-Dali. Al gioco « gratuito » del primo, tutto svolto sul piano figurativo, fa riscontro nel secondo un'esposizione violenta di istinti sado-masochisti e sessuali che (e questo è l'importante) si esprimono con uno stile fortemente realistico. Ma l'immissione di questi elementi realistici, nel cinema d'avanguardia, rimane confinata in una contrapposizione che viene isolata sul piano metafisico. La realtà si presenta non in funzione di sé stessa, ma in funzione dell'irrealtà del complesso del film; e tra questi due elementi non vi è scontro dialettico, ma coesistenza. Ne risulta mancanza di conflitto interno, e quindi un non-problematismo piuttosto ambiguo; ambiguo soprattutto laddove si pensi alle intenzioni « rivoluzionarie » degli autori. Studiata un poco davvicino, la storia di Dali e Buñuel, e del surrealismo di quegli anni, si rivela in realtà non rivoluzionaria, ma ispirata ad un settarismo di tipo astratto, unicamente formale (verbale in poesia, dedito all'immagine pura in cinema), cui le suggestioni dell'anarchia riuscivano solo a conferire le apparenze della denuncia, mentre in effetti non solo non concretavano la denuncia, ma altresí finivano col compiacersi delle proprie intenzionalità aprioristiche.

Le Sang d'un poète è l'ultimo film di una tendenza che ormai si è cristallizzata in tradizione accademica. Non vi compaiono le intenzioni realistico-polemiche superficiali e contraddittorie di Buñuel e Dali; ma si pensi alla definizione data, « documentario realistico di fatti irreali »: tenute presenti le diversità intercorrenti tra Cocteau e gli altri registi di quest'avanguardia, essa inquadra tutto il periodo, al punto finale del processo che in esso s'è sviluppato.

Ora, che cosa caratterizza in modo specifico il nuovo periodo aperto da Prévert (e, in parte, da Jean Vigo) *L'Affaire est dans le sac* non fa che capovolgere meccanicisticamente i termini della questione: esso risulta un « documentario irreale di fatti reali ». Si verifica un radicale mutamento, in questo ribaltamento delle posizioni? Forse che Prévert compie, nel suo specifico campo di attività, l'equivalente di quel processo che, per esempio, nella filosofia tedesca aveva — ribaltando l'hegelismo — riportato nella posizione normale ciò « che prima era con la testa in giú e le gambe in alto? ». Ciò non avviene in alcun modo. Con Prévert, l'impostazione idealistico-metafisica tipica della prima avanguardia non si muta in impostazione materialistica dialettica: vi è in lui al massimo una contaminazione tra idealismo metafisico e materialismo volgare, meccanicistico (e quindi, metafisico anch'esso). Soprattutto Prévert non realizza la condizione indispensabile di un effettivo ribaltamento: la trasformazione della natura del cinema. Il primo cinema d'avanguardia era una ricerca. si trattava di fare del cinema altra cosa che una ricerca. Un uomo dalle ambizioni rivoluzionarie come Prévert avrebbe dovuto, per compiere un effettivo capovolgimento, tramutare il cinema in uno strumento rivoluzionario d'azione. E' appunto quanto non ha fatto.

In *L'Affaire est dans le sac* l'esperienza intellettuale si applica ad una realtà storicamente individuata e dialetticamente motivata. L'in-

tenzionalità rivoluzionaria non gioca piú sul subcosciente, e sulle manifestazioni zoologiche della sessualità e della psicopatia, ma si applica al reale considerato come dato di fatto del mondo. Solo che questo reale non viene colto nella sua concreta esistenza, ma viene trasportato di botto sul piano astratto. L'anarchia non si esprime piú nell'invenzione di un mondo, né nella susseguente polemica rivolta contro codesto mondo inventato. Si applica ad un mondo concreto e storicamente determinato: ma in forza della sua pregiudiziale ideologica, svuota questo mondo della sua materialità e realtà, per compiacersi del proprio procedimento d'astrazione. Si rimane quindi entro i confini della prima impostazione dell'avanguardia: il mutamento è quantitativo e non qulitativo. Anche con Prévert, si è sempre, in fin dei conti, in un mondo di carattere idealistico-metafisico: il ribaltamento dialettico da lui introdotto appartiene ancora alla dialettica di tipo idealistico.

Questo fatto spiega anche alcune delle ragioni della lenta morte dell'avanguardia francese. Dopo *L'Affaire est dans le sac*, i fratelli Prévert realizzano *Le Commissaire est bon enfant;* a Claude Autant-Lara si deve *Ciboulette;* a Bresson, *Une Affaire pubblique*. Qual'è l'ulteriore sviluppo di questi registi? Bresson approda al misticismo dogmatico-cattolico (*Les Anges du peché*) e al psicologismo cerebrale (*Les Dames du Bois de Boulogne*); Autant-Lara, con *Le Diable au corps*, si risolve in un nuovo tentativo di problematismo; ma i Prévert, a distanza di piú di dieci anni, riprendono la loro posizione « avanguardistica»; da *L'Affaire est dans le sac* a *Adieu, Léonard* (1) e *Voyage-Surprise* (2) non vi è alcun effettivo sviluppo dialettico ma, ancora, dei mutamenti quantitativi: in questi ultimi due film, la paternità va piú a Pierre Prévert che a Jacques Prévert. Nel 1945 e '46, Pierre si trova ancora sul piano del Jacques del '32.

Ma *Voyage-Surprise* entra nei normali circuiti di noleggio: è forse la vittoria pratica di *quest*'avanguardia? Comunque, ne è al tempo stesso la morte. Il film d'avanguardia, giunto sugli schermi controllati dall'organizzazione finanziaria del cinema, cessa di essere film d'avanguardia. Ciò significa ch'esso non può piú svilupparsi in quanto film d'avanguardia: non avendo le possibilità pratiche di vivere, non ha dunque neppure le giustificazioni ideologico-artistiche necessarie ad un'esistenza storicamente significativa.

Dov'è dunque il rivoluzionarismo, l'avanguardismo di Prévert, se oggi esso non solo non viene piú *considerato* tale, ma all'atto pratico

(1) *Adieu... Léonard* — *Regía di* Pierre Prévert — *Scenario di* Jacques *e* Pierre Prévert — *Fotografia di* André Thomas — *Scenografia di* Max Douy — *Musica di* Georges Monquet — *Canzoni di* Charles Trenet — *Attori*: Charles Trenet, Carette, Pierre Brasseur, Denise Grey — *Prod.* André H. Des Fontaines.

(2) *Voyage Surprise* — *Regía di* Pierre Prévert — *Scenario di* Jacques Prévert, Pierre Prévert, Claude Accursi *su soggetto di* Diamant-Berger *e* J. Mahoain — *Fotografia di* Jean Bourgoin — *Scenografia di* Alexandre Trauner e Auguste Capelier — *Musica di* Joseph Kosma — *Attori*: Thérèse Aspar, Maurice Baquet, René Bourbon, Pieral. *Prod.* Synops et Coopérative du Cinéma.

non *risulta* tale? Qui l'esperienza conferma l'induzione teorica, cioè quanto si diceva poc'anzi a proposito del tipico ma apparente ribaltamento portato da Prévert nel cinema d'avanguardia francese. Una conferma laterale di questo fenomeno si può trovare nell'esperienza americana di Dali: nella sua sequenza surrealistica inserita in una nuova edizione di *Dottor Jekyll e Mister Hyde*, film il cui carattere apparentemente conservatore avrebbe certo provocato i piú terribili furori del Dali surrealista a Parigi, inventore del metodo paranoico-critico e fiero polemista anticlericale in *L'Age d'or*. Ma, si badi bene, l'opera di Dali non è mutata affatto: mutata non è la sua tecnica, e mutato non è il suo stile. Segno evidente che la polemica di *L'Age d'or* non era rivoluzionaria, ma pseudo-rivoluzionaria. Non aveva forse Dali messo in subbuglio il gruppo surrealista, fin dal 1934, sostenendo che Hitler andava considerato un « rinnovatore surrealista »? Prévert non è certo giunto, come Dali, al fascismo e al razzismo, tutt'altro; ma non è neppure entrato nel campo rivoluzionario. E' possibile un rivoluzionarismo che viene accettato proprio da coloro contro i quali si rivolge? Evidentemente no, malgrado le aperte e dichiarate posizioni intenzionali dell'autore.

Abbiamo impostato, nelle sue linee generali, il carattere di *L'Affaire est dans le sac*. Proprio entro il quadro delle sue limitazioni e dei suoi caratteri regressivi, all'atto pratico conservatori, Prévert con questo film porta al cinema francese alcuni motivi nuovi: la particolare « direzione » della satira, della rivolta, dell'irriverenza. Come si è detto, ora non si tratta piú di creare fantasmi per poi combatterli: Prévert si accanisce contro una somma di motivi che hanno la loro diretta radice nel mondo, e piú particolarmente nella società francese. Egli isola « in vitro » gli elementi costitutivi della borghesia francese, li tipizza all'interno, e rispetto ad essi si pone in una posizione di denuncia continua. Ma qual'è il metodo di questa tipizzazione, e quale la reale portata di questa denuncia?

Raramente i personaggi di Prévert hanno un nome: sono « il signore dal berretto », « il signore desolato », « un giovanotto », ecc. Ognuna di queste tipizzazioni è quindi individuata soltanto sul piano ideologico: il « giovanotto » è, a un dipresso, il poeta: è un ragazzo dall'aria melensa, che vive trasognato, si contraddice, è passivo rispetto agli avvenimenti. Non ha lavoro, né saprebbe averlo: egli è l'idealizzazione romantica del lumpen-proletariat, l'eroe anarchico sognatore e « puro ». Il miliardario è il tipico esponente del mondo del capitale finanziario e della speculazione, ma talmente esasperato nella tipizzazione da risultare un allucinante, pazzesco idiota-bambino; sua figlia Gloria, dall'accento esotico e l'aria controllata, distaccata e fredda, è una ragazza ambigua, stralunata e vagamente asessuata; l'altro figlio, è il classico enfant-gaté insopportabile, crudele e incontrollabile. Questi tre ultimi personaggi caratterizzano la borghesia finanziaria. Vi sono poi tutte le altre sfumature dei componenti di tale classe: ci sono i pretendenti di Gloria, che mirano alla dote, e nel loro cipiglio altero

sopportano angherie e disprezzo pur di riuscire nello scopo cui tendono (il militare, il giovanottino lustro e azzimato, il gentiluomo grasso e flaccido, il pastore protestante irreprensibile e gelido); c'è « il signore dal berretto », che vuole assolutamente comperare « un beret »: non una casquette, ch'è buona per gli operai, e non un feltro, che non è pratico: mentre il « beret » è semplice, è pratico, è *francese;* c'è il signore distinto che ricompra in men che non si dica il cappello col quale era entrato in negozio, senza riconoscerlo dopo che il commesso lo ha un poco deformato con abili colpettini; c'è il poliziotto imbecille che nulla capisce del frastuono prodotto dalla banda che rapisce il ragazzino, e invece (quando si dice la forza dell'abitudine!) arresta un vagabondo che, ignaro e estraneo a tutto, se ne dormiva sdraiato a terra; ecc. Tutti questi personaggi sono, in ultima analisi, degli ideogrammi assai facilmente interpretabili; ed esistono solo in funzione della particolare polemica prevertiana. Ognuno di questi personaggi è l'espressione di una fondamentale qualità: la stupidità, l'idiozia, la cretineria assoluta. E ognuno di questi personaggi appartiene alla borghesia. Solo che, essendo essi degli ideogrammi, per intendere la posizione di Prévert bisogna risalire alla tesi ch'essi significano: tesi quindi realizzata astrattamente. Appunto: sul piano idealistico.

Intanto Prévert definisce il suo mondo: è il mondo della borghesia, di una sola classe. La sua banda di inverosimili ladri di cappelli è ancora lumpen-proletariat, che con astuzia si fa gioco della stupidità dei borghesi, e ci vive. Questa banda non è certo l'antagonista del mondo borghese, nel film. Personaggi di altre classi non compaiono, se non in modo fuggevole, e estremamente labile: lo spazzino che fa inciampare chi entra nella casa del miliardario, e alle proteste reagisce: « Pour ce qu'on est payé »; o l'operaio con la casquette che non si scopre il capo quando fuori campo una trionfale marcia militare presuppone il passaggio dell'esercito, della bandiera, e anzi, mentre il signore dal berretto s'irrigidisce sull'attenti, svolta e lo urta con mala grazia. Due soli tocchi, di nessun peso nell'economia del film. Ciò spiega subito la struttura del film rispetto alle poesie di Prévert, di cui certune sono sí limitate all'esposizione, alla denuncia, alla satira entro la cerchia di una sola classe, la borghesia, mentre invece altre si basano sulla contrapposizione degli oppressi e degli oppressori, degli sfruttati e degli sfruttatori. Questa constatazione illumina in modo abbastanza soddisfacente la natura dei personaggi prevertiani di *L'Affaire est dans le sac*: essi si sono isolati dalla realtà del mondo, non vivono in rapporti dialettici con esso, e son visti senza la presenza dei loro naturali antagonisti. Sono portati sul piano astratto, e ivi rimangono, ed è qui che si svolge la loro storia. Siamo in pieno nel « documentario irreale di fatti reali ». Cosí, e non solo in conseguenza di questo particolare processo, viene una volta ancora a mancare uno dei due termini del rapporto dialettico che il film stesso, con la sua esistenza, pone in quanto problema morale e sociale: onde

tutta la costruzione del film, tutto il suo apparato tecnico-stilistico, non nasce da un movimento di espressione, ma invece da un meccanismo di costruzione. Momento per momento, è la fantasia di Prévert che deve autogenerare, a catena, i propri ingranaggi di svolgimento. Siamo quindi sul piano del razionalismo astratto, dell'intelligenza isolata e pura. Siamo cioè, tanto per restare nel cinema, a certo Clair (e un'analisi comparata Clair-Prévert sarebbe oltremodo feconda, riteniamo, a chiarire non solo la personalità dei due autori, il significato della loro opera ed il suo valore, ma anche le caratteristiche di tutto un importante settore della cultura francese contemporanea). Siamo sul piano del materialismo metafisico, cioè ancora idealistico: siamo sempre nel vivo dell'arte borghese (e certo della grande arte borghese): ma ne risulta un Prévert che non è rivoluzionario.

E evidente che la satira piú feroce, e piú atroce, rivolta contro un miliardario, si risolve in un puro piacere astratto inefficace, allorché questo stesso miliardario è senz'altro un ridicolo imbecille (sempre per rimanere vicini all'addentellato Clair-Prévert, si pensi alla critica del Grandjean al *Dernier Milliardaire*). Una satira siffatta non colpisce nessuno, dato che la tipizzazione e stilizzazione è condotta talmente all'esasperazione, da far risultare un miliardario totalmente irreale. Cosí la violenta polemica anticlericale risultante dalla visione di un prete che deruba dell'orologio — sostituendolo con la Bibbia — un uomo caduto tramortito al suolo, è solo un gusto anarchico di irriverenza scioccamente estremista, non solo perché l'anticlericalismo anarchico è in effetti controrivoluzionario, ma anche perché quel prete non è un prete ma l'astrazione di un prete. In queste condizioni, la polemica non significa assolutamente nulla. Come non significa nulla la satira antipoliziesca, quando essa si applica, come Prévert fa, a poliziotti ubriachi: allorché Clovis sta esaminando, di notte, alla luce di un lampione, la planimetria dell'appartamento del miliardario dove deve fare un colpo, e viene aiutato da un poliziotto brillo che crede a quant'egli gli dice, cioè di star cercando la strada per tornare a casa: ebbene qui il poliziotto è un motivo astrattamente satirico. Tutta la satira di Prévert si riduce al fatto che il poliziotto è ubriaco: il che non è poi tanto terribile, nè tampoco rivoluzionario.

Possiamo trovare la causale ideologica di tutto ciò nel « Secondo manifesto del surrealismo », del 1930: laddove Breton dice: « Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour ruiner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion* ». Breton sottolineava famiglia, patria, religione; avrebbe dovuto, per coerenza, sottolineare invece *idee*. Non quindi si tratta di mutare il mondo, ma di mutare le idee. E che cosa fa Prévert? Polemizza contro delle tipizzazioni astratte, cioè delle idee. Ennesima conferma del suo idealismo.

L'Affaire est dans le sac quindi non riesce a risolversi in quanto vera polemica ed effettiva satira. Da che cosa dipende questo fallimento? Dall'impostazione ideologica stessa del film, dalla quale de-

riva poi quella tecnico-stilistica: dall'impostazione anarchico-estremista, espressa su un piano intellettualistico.

L'affaire est dans le sac è quindi un'opera amaramente pessimista, unilaterale come impostazione e schematica come realizzazione. Essa rientra completamente nel quadro generale della cultura francese di quegli anni. Scriveva Sergio Solmi, nel 1933, a proposito di Berl: « Simili fenomeni di rivolta per la rivolta, quasi di pubertà inquiete e persistenti indeterminatamente oltre il periodo fisiologico, sono peraltro, in una cultura matura e raffinata come la francese d'oggi, assai singolari e significativi. Questa cultura... sembra per lo meno aver perso buona parte del suo potere vivificatore e rivoluzionario. La sua missione conservatrice appare oggi decisamente prevalere sull'altra, non meno sensibile nel suo svolgimento storico, di campo d'esperimento di nuove forme politiche e spirituali... Lo scontento, l'ansia del nuovo non trovano piú sbocco, dal momento che ogni sbocco è permesso.... La rivolta, in questo clima benevolo è addomesticato, sterilizzato a forza d'esser superiore, non ha piú contenuto né scopo possibile, si fa acredine, polemica pura e disperazione ». E' un discorso che vale anche per il Prévert dell'*Affaire est dans le sac.*

Il film non porta dunque alcun contributo alla lotta che Prévert vorrebbe condurre. E qui è anche legittimo il dubbio: ma vuole davvero Prévert condurre questa lotta? Che per avventura *L'affaire est dans le sac* non sia un divertimento puro, un compiacimento ironico e sarcastico fine a sé stesso? Una tesi di questo genere venne avanzata da taluni giovani crociani durante la discussione che seguí alla proiezione del film al Circolo del Cinema Mario Ferrari di Milano (seduta del 16 dicembre 1946). Ma è una tesi che non è possibile accettare. Ripensiamo al soggetto del film, alla tipizzazione dei personaggi, al peso inequivocabile del dialogo (per esempio, il miliardario: « Credete forse che siano vere tutte le storie che si dicono, del miliardario venuto su dal niente, che ha cominciato come spazzino o lustrascarpe? Tutte balle. Io ho cominciato con due piccoli omicidi: il resto, è venuto poi: gli affari, le fabbriche, i miliardi...). E pensiamo al Prévert surrealista, antifascista e antinazista: Prévert che, in poesia, prende partito, si schiera da una parte della barricata anziché dall'altra. Pensiamo alle poesie di Prévert: antiborghesi e anticapitaliste (« Tentative de description d'un diner de têtes a Paris-France », « Le temps des noyaux », « Riviera », « Familiale, », « La lessive », « Le discours sur la paix », « Ville d'eaux »), antimilitariste (« Histoire du cheval », « Chanson dans le sang », « Quartier libre », « Composition française », « L'épopée », « L'Amiral », « Couplet »), anticlericali e antifasciste (« Pater Noster », « La crosse en l'air », « Ecritures Saintes », « L'ordre nouveau », « Le combat avec l'ange »), proletarie (« Evenements », « Le paysage changeur », « L'effort humain », « La céne », « Le temps perdu », « Chanson des sardinières », « Le strict superflu »). E' possibile che Prévert abbia fatto, abbia voluto fare, con

L'affaire est dans le sac, un « divertimento puro », allorché in poesia egli cosí si esprime:

Tout le monde mange
sauf le chômeur
le chômeur qui ne mange pas parce qu'il n'a rien à manger
il est assis sur le trottoir
il est très fatigué
depuis le temps qu' il attend que ça change
il commence à en avoir assez
soudain il se lève
soudain il s'en va
à la recherche des autres
des autres
des autres qui ne mangent pas parce qu'ils n'ont rien à manger
. . . .
Regardez dit l'hirondelle à ses petits
ils sont des milliers
. . . .
S'ils restent bien unis ensemble
il mangeront
dit l'hirondelle
mais s'ils se sépareront ils crèveront
Restez ensemble hommes pauvres
restez unis
crient les petits de l'hirondelle
restez ensemble hommes pauvres
restez unis
crient les petits
quelques hommes les entendent
saluent du poing
et sourient.

Oppure:

mais un jour le vrai soleil viendra
un vrai soleil dur qui réveillera le paysage trop mou et les tra-
[vailleurs sortiront
ils verront alors le soleil
le vrai le dur le rouge soleil de la révolution
et ils se compteront
et ils se comprenderont
et ils verront leur nombre
et ils regarderont l'ombre
et ils s'avanceront
une dernière fois le capital voudra les empêcher de rire
ils le tueront
et ils l'enterrerons dans la terre sous le paysage de misère

et le paysage de misère de profits de poussières et de charbon
ils le brûleront
ils le raseront
et il en fabriqueront un autre en chantant
un paysage tout nouveau tout beau
un vrai paysage tout vivant
ils feront beaucoup de choses avec le soleil
et même ils changeront l'hiver en printemps.

O ancora:

L'effort humain porte un bandage herniaire
et les cicatrices des combats
livrés par la classe ouvrière
contre un monde absurde et sans loi
L'effort humain n'a pas de vraie maison
il sent odeur de son travail
et il est touché aux poumons
son salaire est maigre
ses enfants aussi
il travaille comme un nègre
et le nègre travaille comme lui.

Ma le poesie di Prévert se escludono che *L'Affaire est dans le sac* sia un « divertimento puro » (a meno di non giungere a sostenere che esistono due Prévert, quello dell'*Affaire* e quello di *Paroles*, assolutamente distinti, non aventi assolutamente nulla in comune), pongono un altro problema. Vi è forse una profonda contraddizione interna al mondo di Prévert? E' certo che, proprio in rapporto alle sue poesie, nel suo film egli fallisce in pieno la sua polemica, e non realizza la sua poesia. Come spiegare allora questa contraddizione, questa debolezza del film?

Prévert fin dal 1927 si avvicina al movimento surrealista. In tale data infatti egli firma il manifesto « Permettez! » (a proposito dell'erezione di una statua a Rimbaud, i surrealisti rivendicavano il Rimbaud anarchico e comunardo). Ma nel gruppo, egli non pare molto bene accetto. Il 12 febbraio 1929, la centrale surrealista dirama una lettera-invito, per una discussione sul caso Trotzkij. Prévert, assieme ad altri sei, viene escluso dall'invito. La causa: « En raison de leurs occupations ou de leur caractère ». E mentre degli altri sei esclusi, tre partecipano egualmente alla riunione, Prévert non vi compare. Nonostante questo, e consimili episodi, i surrealisti rivendicano Prévert; in un loro catalogo (« Dictionnaire abrégé du surréalisme », 1938) lo citano autore di film « sovversivi e surrealisti »; il Nadeau lo include nella sua « Histoire » (mentr'invece non compare nell'antologia dell'Hugnet, e in genere in tutta la bibliografia italiana sull'argomento, antologia di Carlo Bo inclusa). Resta il fatto che Prévert non collabora alle riviste surrealiste e anzi, nel periodo in cui fa parte del mo-

vimento, (o meglio lo fiancheggia), o non scrive, o se scrive, è per portare un suo contributo personale alla polemica antibretoniana dei dissidenti. Senz'altro, la poesia di Prévert ha tratto alcuni elementi importanti dal surrealismo, ma, neppure ai suoi inizi, si esaurisce entro i limiti del movimento. Prévert, a modo suo, e assieme ad Aragon, continua una tradizione: la tradizione dell'oggetto in poesia, della poesia che non rifiuta la realtà. In questo senso, dietro a lui stanno Rimbaud (la poesia che nasce da « peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes ») e Apollinaire (« Tu lis les prospectus, les catalogues, les affiches qui chantent tout haut. — Voilà la poésie ce matin... »): ma mentre del primo Prévert riprende anche la tematica rivoluzionaria, all'apporto del secondo aggiunge di suo, nettamente, il senso sociale della realtà e dei rapporti concreti tra gli uomini. Dopo Rimbaud e la fioritura dei poeti proletari sorti dall'esperienza della Comune, è con Prévert (e Aragon; e dietro ad essi, altri ancora) che rientra nella poesia francese il senso della rivolta e della protesta sociale. Da Rimbaud che definiva infami le mani delle nobildonne, che riempiva di indignazione, ribellione e sarcasmo « Les pauvres à l'église »; suggellava la Comune in « Paris se repeuple », dopo aver creato il « Chant de guerre parisien »; prendeva partito con « L'éclatante victoire de Sarrebruck »; protestava contro la guerra in « Le mal », « Le dormeur du val »: da questo Rimbaud a Prévert c'è un filo diretto, al quale si aggiungono altre esperienze, altre influenze, altri suggerimenti. Dopo Rimbaud, ecco Apollinaire, ed ecco Max Jacob. Ma laddove Apollinaire cantava

J'aime la grace de cette rue industrielle

e la vita delle classi lavoratrici gli ispirava solo

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
les directeurs les ouvriers et les belles sténo-doctylographes
du lundi matin au samedi soir quatre fois pas jour y passent

una specie di placida passeggiata, con gli ordini gerarchici rispettati (i direttori prima, gli operai poi), in Prévert la realtà ispira cose alquanto diverse. Per esempio:

De deux choses lune
l'autre c'est le soleil
Les pauvres les travailleurs ne voient pas ces choses
leur soleil c'est la soif poussière la sueur le goudron
et s'ils travaillent en plein soleil le travail leur cache le soleil
leur soleil c'est l'insolation
et le clair de lune pour les travailleurs de nuit
c'est la bronchite la pharmacie les emmerdements les ennuis
et quand le travailleur s'endort il est bercé par l'insomnie
et quand son réveil le réveille
il trouve chaque jour devant son lit

la sale gueule du travail
qui ricane qui se fout de lui

Prévert non ama certo la « grazia » del paesaggio industriale, perché è un paesaggio

... sans air sans lumière sans rires ni saisons
le paysage glacé des cités ouvrières glacées en plein été comme
[au coeur de l'hiver

è soprattutto un paesaggio

châtré gommé effacé relégué et rejeté dans l'ombre
dans la grande ombre
l'ombre du capital
l'ombre du profit.

Da Max Jacob, Prévert pare aver preso il gusto della canzoncina popolare (come appare per esempio in « Pour les enfants et pour les raffinés » — in « Les oeuvres burlesque et mystiques du Frère Matorel »: e non è forse questo titolo adatto almeno in parte all'opera di Prévert?), del calembour, del pastiche (si confronti « Avenue du Maine » di Jacob con « Cortège » di Prévert): e si veda infine come entrambi i poeti raggiungano i loro risultati piú immediati e felici laddove siano abbandonati al sentimento: dopo i giochi, le bizzarrie, le prestidigitazioni dell'intelligenza, Jacob in « Mille regrets », Prévert in « Alicante », « Barbara », « Cet amour », « Paris at Night » (e del resto Apollinaire, nelle poesie d'amore).

Con questi legami col passato, entro questo cerchio di influenze, sotto la sollecitazione della realtà, Prévert si stacca presto dal movimento surrealista. Allorché le contraddizioni sono giunte al limite, e si tratta di scegliere, Aragon scrive « Front rouge » e « Hourra l'Oural! »: viene minacciato di arresto da parte della polizia; intanto Breton si orienta decisamente verso il trotzkismo. Prévert segue un poco Aragon, come del resto era logico (« ... le second (des fiefs surréalistes) étant situé rue du Chateau où logeaient alors Louis Aragon, Yves Tanguy, André Thirion, Georges Sadoul, Jacques Prévert ... », mentre « La rive droite, on le sait, siégeait rue Fontaine et était représentée par André Breton, Paul Eluard, Benjamin Péret... »; cosí Georges Hugnet, nella sua prefazione allo « Choix de Poemes » di Desnos, 1946), ma non fino alle ultime conseguenze: se non lo troviamo collaboratore di « Minotaure », né, piú tardi, transfuga in America, neppure ci consta che abbia aderito all'AERR. Comunque, dai surrealisti è piú lontano che mai: e nel 1936 firma, in « Soutes », « La crosse en l'air », che è senz'altro uno dei suoi poemi piú significativi.

Complessivamente, dunque, Prévert porta in poesia un senso nuovo della realtà, della concretezza del mondo, della materialità stessa tangibile e pregnante del mondo. Di contro a una poesia che ben raramente reagisce alla propria condizione di solipsismo, Prévert fa poesia con gli oggetti, con i fatti sociali, con le relazioni sociali. In questo,

è aiutato molto dal cinema. Il Nadeau (1), ha già definito la poesia prevertiana « Le poème-film », ma s'è limitato poi ad analizzare certi procedimenti filmici che, trasposti, si ritrovano in tale poesia (2). Ma è l'impianto complessivo delle poesie di Prévert che si ricollega al cinema: queste poesie hanno un soggetto, un'azione, un'ambientazione; la loro tessitura è di immagini plastiche, realistiche, collegate da un montaggio. Da ciò il loro tono narrativo. Come mai allora questo tono manca a *L'Affaire est dans le sac*, dove l'ambientazione è una deformazione parodistica, il soggetto una grossa farsa impossibile, l'azione esile e assurda quant'altre mai? La soluzione del problema è nella realtà stessa dello svolgimento della storia di Prévert. La contraddizione tra *L'Affaire est dans le sac* e la poesia prevertiana, che sussiste se si considera in blocco il film d'un lato e in blocco *Paroles* dall'altro, si risolve se si fa attenzione alle date. *L'Affaire est dans le sac* è del 1932. E quali sono le poesie di Prévert, dell'epoca, alle quali ci si possa riferire? « Tentative de description d'un diner de têtes à Paris-France », ch'è del '31; « Souvenirs de famille », pure pubblicato nel 1931, ma scritto l'anno prima. Possiamo considerare « Le concert n'a pas été reussi » come l'atto di testimonianza del distacco di Prévert dal surrealismo? Forse.

Compagnons des mauvais jours
Je vous souhaite une bonne nuit
Et je m'en vais

. . . .

J'aurai dû vous écouter
J'aurai dû jouer du caniche
C'est une musique qui plaît
Mais j'en ai fait qu'à ma tête
Et puis je me suis énervé.

. . . .

Je vous souhaite une bonne nuit.
Dormez
Rêvez
Moi je prends ma casquette
Et puis deux ou trois cigarettes dans le paquet
Et je m'en vais....

Cosí, il Prévert orientato decisamente verso la realtà, lo troviamo dopo queste date. « Le temps des noyaux », « La crosse en l'air », « Aux champs », « Chanson dans le sang » sono del 1936, « Evenements » del '37. Dunque *L'Affaire est dans le sac* va classificato tra le opere d'inizio: è una certa tappa del lavoro di Prévert, che non si può

(1) *Prévert et la poésie matérialiste,* in « La Revue Intrnazionale », n. 6, giugno-luglio 1946.

(2) Un analogo discorso, tenuto molto sulle generali, ha fatto recentemente Nino Frànk (*Jacques Prévert, poète,* in « L'Ecran Français », Parigi, n. 143, 23 marzo 1948), corredandolo di numerosi esempi.

isolare dalla storia del poeta e dal tempo. In quanto opera ancora nell'ambito del surrealismo, è conseguente che si risolva in astrazione, in eccezionale gioco d'intelligenza, e che i motivi polemici, satirici, parodistici, vi rimangano intellettualistici e anarchici.

Com'anche è logico che, con tutto il suo caustico e amaro spiegamento di forze antiborghesi, anti-capitaliste, anti-clericali, anti-militariste, sia film capace di farsi applaudire da ristretti gruppi dell'« intellighenzia », borghese, ma rimanga pressoché incomprensibile ad un pubblico popolare. Proprio come le prime poesie di Prévert: mentre per es., un poema come « Le paysage changeur » verrebbe senz'altro rifiutato dalla stessa « intellighenzia », la quale — non potendo piú addurre il « divertimento puro », la intelligenza allo stato poetico e fantastico », il « gusto inconfondibile della cultura francese » — non saprebbe come rispondere alle affermazioni perentorie di Prévert.

Abbiamo accennato, all'inizio, riprendendolo dal Campassi, al fatto che il nuovo periodo dell'avanguardia francese sia stato aperto non solo da Prévert, ma anche da Jean Vigo. Ora, con *Zéro de conduite*, anche Vigo è sul piano dell'anarchia, dell'astrazione intellettuale, della polemica e della satira antiborghese e anticlericale: ma con questa differenza: ch'egli parte dalla realtà, la deforma, traspone, allucina, ma — a differenza da Prévert — senza mai perder contatto con essa. In Vigo l'anarchia (e la satira che ne deriva) sono un fatto di natura reale, organico, e non di intelligenza staccata dalla sua base concreta. Insomma, in Vigo comincia a ricomporsi la sintesi fondamentale, onde l'essere non ha da esser disgiunto dal pensare. Ne deriva che il suo film, con tutte le forzature « avanguardistiche » che comporta, è un tipico film d'avvio realistico; che ha un impianto, una struttura che si sviluppano dialetticamente verso il realismo. Notiamo, fra parentesi, che per realismo intendiamo l'espressione cosciente di tutti i rapporti dialettici che intercorrono tra la realtà e le sue molteplici sovrastrutture, nonché le interazioni che scambievolmente s'esercitano realtà e sovrastrutture; e notiamo inoltre che realismo è termine da noi usato non in assoluto, come categoria; ma che esso indica sempre un certo fenomeno di carattere storico, determinato nel tempo, e inscindibile dalla rete complessa e dinamica dei rapporti dialettici di cui si parlava poc'anzi. E vediamo subito, allora, come *L'affaire est dans le sac* non risulti minimamente orientato verso il realismo proprio da un confronto con *Zéro de conduite*. *L'affaire est dans le sac* non offre nessuna soluzione, se non questa: la stupidità umana è l'aspetto piú appariscente del mondo, ed è una forza piú forte d'ogni altra; e poi: il denaro e la « posizione sociale » (nell'accezione borghese) sono fattori di corruzione spirituale, e precludono la via della felicità e della vita. Nel finale del film, avviene questo: il miliardario acconsente a dare Gloria in sposa al giovanotto, a condizione che questi gli ritrovi Clovis, che « lo diverte ». Il giovanotto corre a chiamare l'amico, e lo prega di accettare. « Il s'agit de mon bonheur! », gli ripete con aria intontita e voce melodrammaticamente declamatoria. E qual'è questo « bo-

nheur »? Alcuni anni sono passati; ed egli è sposo di Gloria, ha due bambini, veste elegantemente, e declama nobili e poetiche frasi a una moglie che sbadiglia e s'annoia. Questa non è una conclusione né una soluzione: questo è, piuttosto, un luogo comune. Invece *Zéro de conduite* trova la sua conclusione logica nella liberazione derivante dalla rivolta pratica: i ragazzi che sfasciano il dormitorio, « crocifiggono » al letto il sorvegliante e lo portano in processione, poi piantano sul tetto la bandiera anarchica e bombardano dall'alto le autorità radunate nel cortile, accademici, legion d'onore e preti, in uno con dei fantocci che altrettanto agevolmente si ribaltano e scompigliano: si conclude soprattutto nella loro corsa sui tetti, su su verso i cieli liberi e chiari. E' evidente che questa, oltre ad essere una certa conclusione, è anche una certa soluzione. Soluzione che non risolve, perché la rivolta anarchica è inoperante e senza risultato alcuno, non realizza quel « salto dalla necessità alla libertà » cui certo Vigo mira, non essendo un fatto rivoluzionario, ma un divertentissimo e comodo sfogo personale, estremista e settario: ma se n'accorge Vigo stesso, allorché fa *L'Atalante*, dove non vi è piú crisi e rivolta, ma soltanto la vita, la vita terrestre, magnifica, dolorosa, esaltata e dolcissima, fusa indissolubilmente al lavoro e alla natura. In modo conseguente, *L'Atalante* sviluppa *Zéro de conduite*, ed è film realistico: proprio come non realistici sono i film successivi di Prévert, o le opere di altro regista cui ha posto mano. Con *L'Atalante* Vigo ha aperto una strada a tutto il cinema francese, mentre con *L'Affaire est dans le sac* Prévert ha soltanto operato una svolta in seno ad un particolare settore del cinema francese, ha consegnato alla storia del cinema un estrosissimo documento, che ha il suo grande valore nell'inventiva e nell'intelligenza che lo animano, e negli elementi nuovi che introduce, ma che rimane pur sempre una ricerca, un'esperienza, sia per il suo autore che per il pubblico.

Alquanto diversi sono i successivi sviluppi dell'attività cinematografica di Prévert. Senz'altro egli, collaborando con Renoir per *Le Crime de M. Lange*, con Carné per *Drôle de drame*, *Le Jour se lève*, *Le Quai des brumes*, *Les Visiteurs du soir*, *Les Portes de la nuit* e *L'Ile des enfants perdus* (*La fleur de l'âge*), con Grémillon per *Lumière d'été*, si dimostra una delle personalità di maggior rilievo del cinema francese. Al suo confronto, attivissimi sceneggiatori, soggettisti e dialoghisti noti e lodati, come Spaak o Jeanson, fan la figura di abili e aridi manipolatori di un tono letterario di seconda mano buono appena per incantare i provinciali e dare a registi-artigiani la « sensazione di lavorare su un materiale eccezionalmente intelligente ».

Lavorando come soggettista e sceneggiatore per film non diretti da suo fratello Pierre, Jacques Prévert si allontana dalle tipizzazioni parodistiche, satirico-marionettistiche, per scendere spesso in profondità nell'animo umano, e creare personaggi complessi e multilaterali, situazioni da « condition humaine », tanto per usare una formula sbrigativa. Abbiamo già detto, e lo riconfermiamo, che neppure cosí Prévert raggiunge il realismo. La sua visione del mondo è unilaterale

e quindi non-dialettica, in ultima analisi falsa; talché ci paiono giuste le critiche che, indirettamente, gli rivolse lo Yutkevic.

Ma precisiamo anche che, mentre d'un lato anche nelle sue poesie sociali a tendenza rivoluzionaria Prévert rimane fondamentalmente anarchico e schematico (egli parla troppo di rivoluzione e di proletariato al di fuori di qualsiasi riferimento alla realtà storica; è decisamente « operaista »; malgrado l'esistenza di rari accenni di diverso carattere, egli sottolinea la tragedia della classe operaia, ma ben raramente la fiducia, l'ottimismo e la vitalità; il ruolo storico di tale classe. Mentre limitazione fondamentale rimane quel suo schematismo, ond'egli vede solo la classe operaia ma non quella contadina, e non la piccola e media borghesia, che della classe operaia sono i naturali alleati), d'altro canto come avrebbe potuto esprimere liberamente ne suoi soggetti, nelle sue sceneggiature, quel che nelle sue poesie esprimeva? Dubitiamo che esistesse, in quell'epoca, in Francia, una società di produzione che potesse, o volesse, finanziare un film ispirato poniamo, a « La crosse en l'air », o che gli equivalesse. Non vi era nessun'altra soluzione? Vi era la soluzione Renoir (*La Marseillaise, La Grande Illusion*, per non dire *La Vie est à nous*), oppure la soluzione consistente nell'introdurre, in ogni singolo film, qualche accenno, qualche spunto, una battuta, un tratto fuggevole. Prévert ha adottato l'ultima soluzione: ma proprio con i risultati delineati poc'anzi: limitandosi a degli elementi, egli ha perso di vista la complessità dialettica della vita reale, per attingere un romanticismo parziale, assai simile, sotto taluni aspetti, a quel che Mac Orlan chiamava « le fantastique social », e assai vicino, come risultato, a quel che fu, nelle lettere francesi di quegli anni, il populismo. Ma mentre i populisti erano spesso dei « compagni di strada », Prévert rimane isolato e, malgrado le sue fosforescenze umoristiche e satiriche, disperato: e isolati e disperati restano i suoi personaggi. Questo è infatti l'appunto che è legittimo rivolgere a Prévert: di aver creato personaggi *soltanto* isolati e *soltanto* disperati: perché sappiamo dalla vita che simili personaggi e simili situazioni non esistono, sono irreale creazione, o tendenziosa deformazione della realtà.

Con Renoir, Prévert ha lavorato per un solo film. Riteniamo che davvero non poteva essere altrimenti. Renoir era, in quegli anni, una personalità troppo forte per sentire in modo continuo la necessità di un apporto prevertiano (ben diverso il caso di Carné, che senza Prévert diventa mediocrissimo: vedi *Hôtel du Nord*). Con *La chienne*, Renoir aveva iniziato il suo cammino sulla strada del realismo: Prévert poteva dargli un apporto intellettualistico e inventivo, destinato ad esaurirsi dinnanzi alle nuove istanze di Renoir. In definitiva, Prévert non poteva che tendere a continuare, in Renoir, proprio quel bagaglio di cui Renoir voleva disfarsi. Vediamo per esempio il diverso atteggiamento di Renoir e Prévert rispetto alla satira, all'ironia, alla polemica. Renoir è sempre attento alla concretezza dell'ambiente, della psicologia di classe dei suoi personaggi in *quella* determinata situazione,

quasi in *quell'ora* precisa. Si veda in *Boudu sauvé des eaux*, com'è resa la situazione, di per sé banalmente vaudevillesca, dell'imbarazzo sessuale derivante dal fatto che il vagabondo raccolto dorme in corridoio, e cosí impedisce al padron di casa di andare nottetempo dalla serva. Com'è reso fisicamente il senso della notte e del caldo; e dell'irritazione, del disappunto, della delusione. O la sequenza dei disastri provocati nella camera di « madame » da Boudu, e le di lei reazioni. concretate in gesti precisi, mosse che sono quelle e mai altre, smorfie che potrebbero essere catalogate: il tutto archiviabile sotto la voce « irritazione della padrona di casa piccolo borghese dinnanzi al disordine provocato da un vagabondo strafottente e balzano » (immaginiamo Boudu salvato da una famiglia di operai e da questa ospitato: che sarebbe successo se si fose comportato come si comporta in casa dell'antiquario?). Qui Renoir raggiunge la satira *dall'evidenza stessa della vita*; in *Drôle de drame*, Prévert, per far della satira, deve inventare le situazioni piú strampalate, gli accostamenti piú assurdi, deve giocare alla trovata. Sempre gustose, le sue trovate: per esempio quella del vescovo che per ricuperare la fotografia d'un'amichetta ballerina deve tornare nottetempo nella casa dove aveva dimenticato il prezioso ricordo, e si traveste da scozzese, e in tale abbigliamento viene scoperto. Ciò è certo divertente: e anche ironico: ma non comico: né davvero satirico. Ignoriamo nel modo piú assoluto se i vescovi inglesi portino seco fotografie di ballerine; ma siamo perfettamente sicuri che, per ricuperarle, ove le avessero, e le dimenticassro, ricorrerebbero a mezzi piú semplici (e forse maggiormente atti alla satira): ma Prévert è fantasioso, si diverte: e inventa il travestimento da scozzese (fosse stato ambientato in Italia, il film, come avrebbe travestito il pover'uomo? Da bersagliere?).

Con *La Chienne*, Renoir era uscito dal chiuso del Vieux Colombier e dall'atmosfera deprimente del commercialismo; aveva tratto i suoi personaggi non tanto da La Fouchardière quanto dalla vita francese, dall'ambiente francese, però sempre rimanendo su un terreno individualistico: in fin dei conti, rispettando il classico « triangolo ». Ma dopo l'esperienza di ben diversa portata di *Toni*, col *Crime de M. Lange* è tutta una società differenziata in classi che trova posto nella sua opera, una Parigi fresca e popolare, piú amorosamente sentita che non quella piccolo-borghese di *Boudu sauvé des eaux*, e colta sul vivo, appena velata da un'irriverenza sottile, da un gusto sarcastico e ironico ancor piú mordace del solito (ecco affiorare Prévert). Ora Renoir fa cinema impostando un problema; ma non è lui che lo risolve, sibbene Prévert. Ed ecco, vicino al dialogo portato di colpo lontano dal solito tono Bernstein (o, nella migliore delle ipotesi, Achard); vicino all'interesse spregiudicato e sincero per le classi popolari, ecco Prévert giocare di satira anticlericale, giostrare di satira antiborghese. Ma tutti questi motivi non si risolvono in profondità, in modo costruttivo: e *Le Crime de M. Lange* rimane un'esperienza isolata: un enne-

simo *pamphlet* acuto e a tratti feroce e violentissimo. Ma quale può essere mai, al giorno d'oggi, la reale efficacia pratica di un *pamphlet?*

In quale misura Jacques Prévert è responsabile dei film diretti da Marcel Carné? Il quesito potrebbe trovar risposta sul piano filologico, ma noi non intendiamo metterci su questo terreno, adesso. Eppure, avvertiamo subito, a una prima impressione, che se c'è una continuità nell'opera di Carné, essa è dovuta al filone della collaborazione prevertiana. Comunque, la storia di Prévert e quella di Carné si confondono (non solo fondono). Abbiamo già detto che nel suo lavoro di soggettista e sceneggiatore, Prévert sviluppa radicalmente una certa propria tendenza. L'atteggiamento tipo *L'Affaire est dans le sac* continua in *Drôle de drame*, per poi affievolirsi oltremodo. Resta un Prévert drammatico e tragico, romantico e pessimista. Sia ch'egli parta da Mac Orlan che da un soggetto di Jacques Viot; sia che inventi una favola medioevale e ricostruisca una Parigi ottocentesca e pittorica e pittoresca, Prévert ha un solo tema che lo interessi: l'uomo isolato, l'uomo perduto, l'uomo che non può comunicare con gli altri uomini. Questo tema fa tutt'uno con quello dell'amore. Infatti in queste sue opere, Prévert raccoglie nella medesima concezione ideologica sia la vita dell'uomo che l'amore. Tutti i personaggi prevertiani sono ossessionati da due limitazioni: la solitudine, e l'impossibilità dell'amore. La forma riassuntiva di tale ideologia è nel poema « Cet amour ».

Cet amour
Si violent
Si fragile
Si tendre
Si désespéré
Cet amour
Beau comme le jour
Et mauvais comme le temps
Quand le temps est mauvais
Cet amour si vrai
Cet amour si beau
Si heureux
Et si dérisoire
. . . .

è una tragica e lancinante ossessione

Nous qui sommes aimés
Nous t'avons oublié
Toi ne nous oublie pas
Nous n'avions que toi sur la terre
Ne nous laisse pas devenir froids
Beaucoup plus loin toujours
Et n'importe où
Donne-nous signe de vie

Beaucoup plus tard au coin d'un bois
Dans la forêt de la memoire
Surgis soudain
Tends-nous la main
Et sauve-nous.

E' evidente che è qui la tesi centrale di cui sono portavoce Nelly e Jean in *Quai des brumes*, François e Françoise in *Le Jour se lève*, Debureau, sua moglie e Garance in *Les enfants du Paradis*, Anne e Gilles in *Les Visiteurs du soir*. E' il motivo fondamentale di Prévert, la sua posizione maggiormente personale (talmente diversa dal « Il n'y a pas d'amour heureux » di Aragon; per non parlare di Eluard, presso il quale l'amore è un sentimento-realtà positivo e luminoso: non dissimile da quello che ritroviamo nell'*Atalante* di Vigo).

Abbiamo detto che non intendiamo esaminare il problema della collaborazione Prévert-Carné. Ma notiamo di passaggio che tale problema è notevolmente complicato da quest'altro, evidente e indissolubile: fino a quale punto Prévert prende il sopravvento su Carné (e sin qui, sta bene): ma: fino a dove è Carné che adultera e falsa i motivi e le impostazioni di Prévert?

Questo dubbio si presenta a proposito di *Les Enfants du Paradis*. A tratti pare che il film risulti freddo, calcolatissimo, falso, per effetto di regía; quando per esempio Garance dice « Sono una ragazza viva come un pesce », oppure « E' cosí semplice, l'amore », recita con un tono tra lo scettico e l'irritato: Carné tiene tutta la recitazione di Arletty su un piano stanco, sfatto, stremato. Forse Prévert aveva ideato un personaggio davvero fresco e giovane, popolaresco, immediato. Ma nel film di Carné un siffatto personaggio non esiste. Come non compare la Parigi ottocentesca e popolare che Prévert aveva certo immaginato: e invece, una serie di arabeschi esattissimi e coscienziosi, di grande abilità tecnica e sapienza stilistica. Ma, come nel caso delle due battute di Garance citate, tutto il film sembra *doppiato rispetto a sé stesso.*

Nel cammino cinematografico di Prévert vi è certo stato, ad un determinato momento, un sensibile tentativo di adeguamento alla realtà. Questo tentativo ci pare si sia concluso con uno scacco: ma almeno aveva delle ragioni vive dietro, e un certo calore. Il punto piú alto della parabola prevertiana, in questo senso, è certo *Le Jour se lève* (e, forse è ormai superfluo dirlo, si tratta anche dell'opera migliore di Carné). Dopo di che inizia la deviazione di Prévert verso il fantastico. Egli cosí sviluppa uno dei suoi motivi. Ma *Les Portes de la nuit* non è una nuova tappa rispetto a *Le Quai des brumes*: è uno sviluppo meccanicistico, involutivo.

L'ultimo film della collaborazione Prévert-Carné è stato una ripresa di progetto. *L'Ile des enfants perdus* doveva essere realizzato una decina d'anni fa. Carné riuscí a metterlo in cantiere soltanto l'anno scorso: e non poté condurlo a termine. In *La Fleur de l'âge* (il muta-

mento stesso del titolo è significativo), è ancora presente il Prévert del periodo che diremmo populista. Si veda infatti la concordanza tra « Chasse à l'enfant » (che, musicato da Kosma, e cantato da Marianne Oswald, rimane una delle piú belle canzoni francesi d'anteguerra; continuava il tono, i significati delle canzoni di Weill e Brecht di *Dreigroschenoper;* e il suo prolungamento si può trovare soltanto in alcune canzoni cantate da Edith Piaf, per es. « C'est un Monsieur très distingué »).

. . . .
Bandit! Voyou! Voleur! Chanepan!

C'est la meute des honnêts gens
Qui fait la chasse à l'enfant

Il avait dit J'en ai assez de la maison de redressement
Et les gardiens à coups de clefs lui avaient brisé les dents
Et puis ils l'avaient laissé étendu sur le ciment
Bandit! Voyou! Voleur! Chanepan!
. . . .
C'est la meute des honnêts gens
Qui fait la chasse a l'enfant
Pour chasser l'enfant pas besoin de permis
Tous les braves gents s'y sont mis
Qu' est-ce qui nage dans la nuit
Quels sont ces éclairs ces bruits
C'est un enfant qui s'enfuit
On tire sur lui à coups de fusil
. . . .

e la canzone dei ragazzi del riformatorio, in *La fleur de l'âge* (sempre per la musica di Kosma)

Dans les ménageries
Il y a des animaux
Qui passent toute leur vie
Derrière des barreaux
Et nous, on est les frères
De ces pauvres bestiaux.

Notre mère, c'est la misère,
Et notre père, le bistrot.
Elevés dans des tiroirs,
En guise de berceaux,
On nous a laissés choir
Tout nus dans le ruisseau.

Des notre plus jeune age,
Parquée dans les prisons,
Nous dormons dans des cages,

Et nous tournons en rond,
Sans voir le paysage,
Sans chanter de chansons.

On est à plaindre
On est à blamer
On s'est laissé prendre,
Qu' est-ce qu' on avait fait!
Enfants des corridors,
Enfants des courants d'air,
Le monde nous a foutus dehors,
La vie nous a foutus en l'air!

Questa rassegnata protesta, questa rivolta senza speranza, rimane il tratto distintivo dell'opera di Prévert. Essa ha influenzato, e continua a influenzare, le correnti piú sensibili del cinema francese. Quando Elie Lotar realizzò *Aubervilliers*, lo fece appunto, come notò lo Jakovsky (1), sotto l'influenza di Prévert (« Ce même canal gris, ces mêmes perspectives délabrées et brumeuses que remontent péniblement les péniches, ce « décor » désormais à la Prévert... »). Visione parziale della vita, e parziale e negativo atteggiamento rispetto ad essa. Quando Fougeron venne chiamato ad affrescare l'asilo « Edgar Quinet » della stessa sordida, triste, abbandonata Aubervilliers, creò per quei bambini, forse i protagonisti stessi del film di Lotar, immagini di gioia e di ottimismo, di bellezza e di fiducia nella vita. Risulta evidente che non basta mostrare la miseria, la sofferenza: bisogna aiutare la miseria, la sofferenza, a non essere piú tali. A che serve protestare, quando nulla si fa per risolvere? Ma questa non è certamente l'ideologia di Prévert, la cui posizione estetica e morale è fortemente sintetizzata in una battuta del pittore di *Le Quai des brumes*: « Io non dipingo l'albero, ma la sofferenza dell'albero ».

Questa è la natura sostanziale dell'arte di Prévert: non dipingere gli uomini, sibbene la sofferenza degli uomini.

Glauco Viazzi

(1) *Petits Enfants d'Aubervilliers,* in « Les Lettres Françaises », Parigi, VIII, n. 200, 18 marzo 1948.

CARL DREYER *La passione di Giovanna d'Arco*

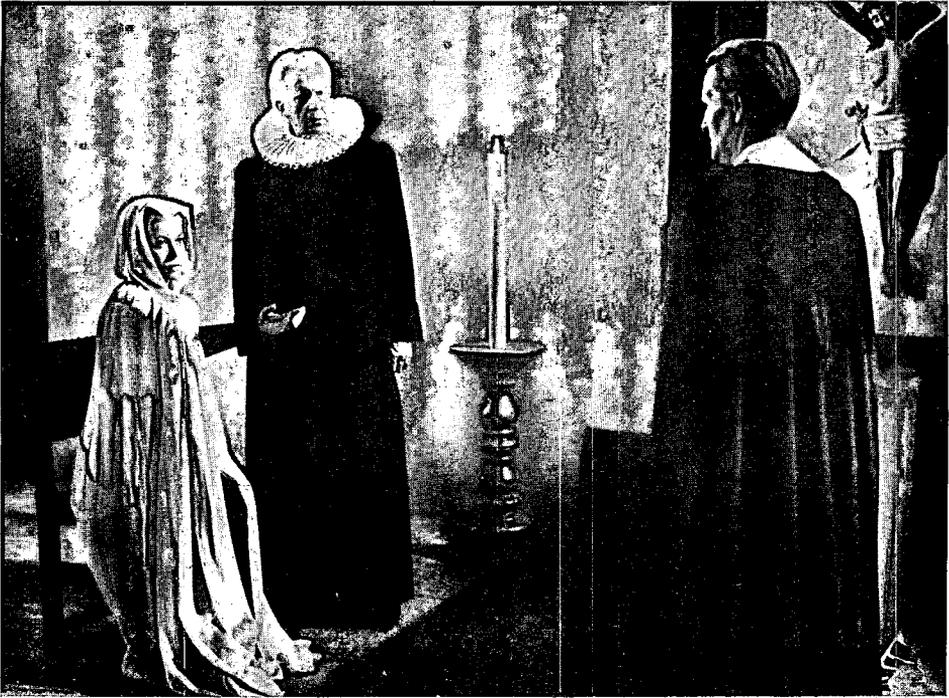
CARL DREYER *Dies Irae*

CARL DREYER *Il Vampiro*

CARL DREYER *Dies Irae*

CARL DREYER *La passione di Giovanna d'Arco*

CARL DREYER *Dies Irae*

CARL DREYER *Dies Irae*

CARL DREYER *Dies Irae*

Parabola creativa di Carl Th. Dreyer

La storia del cinema presenta, accanto a molteplici esempi di faciloneria e di scarsa aderenza ad un criterio unitario di ispirazione, alcuni esempi — assai pochi — di coerenza tenace, di intransigente fedeltà ad un principio di indipendenza creativa. Due nomi corrono spontanei sotto la penna: quelli di Charles Spencer Chaplin e Carl Theodor Dreyer.

Di tale loro coerenza, della loro sdegnosa noncuranza per i canoni correnti del cinema inteso come industria sono prova le date delle loro opere, che si susseguono ad intervalli di anni, durante i quali il film — di cui il regista è realmente esclusivo responsabile e creatore — è stato prima elaborato intimamente e poi composto con pacato agio, al di fuori di ogni assillante, se pur vasto, piano di produzione imposto dall'esterno.

Certo, questi casi appaiono ogni giorno piú solitari, tra il generale scadimento ad industria, tra la generale meccanizzazione di un'arte, che crea nel suo stesso progresso tecnico, nella sua stessa accessibilità e divulgabilità le proprie possibili cagioni di morte. Al compromesso sterile o, tutt'al piú, ad un'attività stenta e saltuaria si sono acconciati ormai tutti i «creatori» del cinema, quando pur non si sono addirittura lasciati completamente far prigionieri di una formula.

Ma Chaplin e Dreyer seguono — favoriti forse da circostanze e da opportunità — un loro cammino guidato esclusivamente dall'interiore norma dell'ispirazione, sordi quindi alle facili lusinghe del progresso meccanico, di cui essi accolgono solo — e talvolta, è il caso di Chaplin, con ritardo — quanto si inserisca naturalmente entro quella norma. Pure, al di là di tali tratti comuni, le linee che distinguono le carriere creative dei due registi appaiono tracciate in sensi che direi opposti, da un minimo di «tecnica» (per la quale viene addirittura ostentata ostilità) in Chaplin, ad un impiego «totale» e virtuoso, se pur assolutamente rigoroso, di essa in Dreyer.

Sul caso di quest'ultimo è ora mio proposito soffermarmi, come su quello che è stato richiamato — dopo anni — all'attenzione degli studiosi dalla presentazione di una sua opera, *Dies irae*, alla quale ritengo vada annessa una particolarissima importanza (1).

(1) *Dies Irae* (*Vredens Dag*) — *regía di* Carl Th. Dreyer — *sceneggiatura di* Carl Th. Dreyer, Poul Knudsen, Mogens Skot-Hansen *basata sul dramma di* Wiers Jenssen «Anne Pedersdotter» — *Fotografia di* Carl Andersson — *Scenografia di*

Dopo di essa, che è del 1942-43, Dreyer ha raccolto altri frutti della propria attività: si tratta, a parte un paio di documentari, di un film, *Due esseri*, girato in Svezia nel 1945 (di un altro, *Primavera rossa*, che sarebbe stato girato in Danimarca nel 1944, ho trovato notizia soltanto nella nota premessa da Aldo Buzzi alla sceneggiatura di *Vampyr* da lui pubblicata). L'attività del regista danese, oltre che rada e lenta, è sempre anche, svolgendosi in paesi dalla limitata struttura industriale e pubblicitaria, chiusa entro un certo margine di mistero, che contribuisce ad acuire la curiosità e l'aspettazione. Ora, poi, la guerra, oltre che la scarsa simpatia di cui egli gode presso i noleggiatori italiani, ha fatto il resto, non consentendo a *Dies irae* di giungere ancora al giudizio del pubblico (non voglio qui insinuare che di questo fatto vadano ricercate anche altre responsabilità, come si sussurrava anticipatamente or è qualche mese).

Due esseri, di cui si è avuto occasione di vedere un saggio fotografico, appare distaccarsi dal gusto piú congeniale a Dreyer: il fatto d'aver due soli personaggi — borghesi — sembra dover inchiodare il regista ad una formula intimistica di indagine psicologica, cui potranno essere strettamente collegati particolari valori compositivi e luministici. Ma ogni discorso in proposito non può se non camparsi sul vuoto, e non è perciò mia intenzione proseguirlo.

Penso piuttosto come un'eventuale mossa di Dreyer in senso intimistico possa costituire un ritorno, in quanto la carriera di lui reca già un precedente abbastanza illustre in tal senso: *L'angelo del focolare*, altrimenti detto *Il padrone di casa* (1). Ricordo che questo film godette (quando l'estate scorsa venne assai opportunamente presentato a Venezia in apertura della mostra personale dedicata al regista) di un'attenzione un po' sufficiente e beffarda da parte di qualche giovane e saputo esteta, al cui palato, guasto dalle molte raffinatezze cui lo stesso Dreyer lo aveva assuefatto, quella quasi rozza semplicità assumeva sapore di povertà.

Pure, a me sembra che i modi espressivi del «Kammerspiel» abbiano trovato qui un'applicazione assai accorta, al di là di ogni deteriore aspetto contenutistico. Poiché — e questo dà al film la sua patina di documento un po' stinto, indice di un gusto scaduto — il tono del racconto è in effetti quello di un moralismo schematico e dolciastro, che non disdegna certe ingenuità, care ai fantasmi del «muto». Ma l'analisi di quelle psicologie è precisa e puntuale, è delicata e penetrante: ambiente e personaggi sono colti (si veda l'accorto uso dei piani ravvicinati) con una loro sia pur umile

Erik Aes — *Musica di* Poul Schirbeck — *Attori*: Thorkild Roose, (Absalom), Lisbet Movin (Anne), Anna Svierkier (Herloffs Marte), Sigfrid Neiiendam (Merete), Preben Lerdorff (Martin).

(1) *L'Angelo del focolare* o *Il padrone di casa;* titolo orig. *Du skal aere din hustru* (*Devi onorare tua moglie*) — *Regía di* Carl Th. Dreyer — *Sceneggiatura di* Carl Th. Dreyer e Sven Rindom *su soggetto di* Carl Gandrup — *Attori*: Karin Nellemose, Johannes Meyer, Astrid Holm, Clara Schönfeld. *Prod.* Palladium.

verità umana. L'opera è modesta, non è certo di quelle che rimangono nel « curriculum » di un regista; ma, sia pure in assai diverso senso. è una preparazione all'altra, ben maggiore, in cui il primo piano sarà fatto strumento di un'indagine psicologica spietata nella sua esemplarità. Alludo alla *Passione di Giovanna d'Arco* (1928).

Questa rimane, ancor oggi, io penso, l'opera piú compiuta di Dreyer, se pur la piú superbamente unilaterale, la piú orgogliosamente virtuosa, la piú — a ben considerare — chiusa e sterile nella sua irrepetibilità.

Giovanna d'Arco (1) non nacque né come ispirazione né come espressione direttamente dal cervello di Dreyer, sia pure per il tramite dei grandi maestri fiamminghi, che guidarono la sua raffinatezza compositiva.

Il film è il frutto maturo di una tradizione, intendo di una tradizione cinematografica. La sua polemica — pur cara a Dreyer, e da questo proseguita, a distanza d'anni, in *Dies irae* — aveva dei precedenti; quella precisione formale, mutuata dalla gran scuola fiamminga, era patrimonio del cinema scandinavo. E' cosí che *Giovanna d'Arco* conta un precedente, un film dove acri umori anticlericali sono celati in un racconto ricchissimo di estri fantastici e bizzarri, dall'animazione tra brueghelianа e goyesca, il quale si accentra di quando in quando intorno a figure di ecclesiastici scrutate con una spregiudicatezza impietosa di sguardo, con un uso dei piani ravvicinati, in cui non sai se piú ammirare la geometrica esattezza della composizione o la plastica e mordente evidenza del rilievo deformatore: questo film è *La stregoneria attraverso i secoli* di Benjamin Christensen, il quale sarà poi, da un punto di vista contenutistico, l'ispiratore dell'altro capolavoro di Dreyer: *Vampiro*. Toglicte all'opera di Christensen certa sua romantica libertà di invenzione e di narrazione, portate alle estreme conseguenze certi suoi avvii piú rigorosi, ed avrete *La passione di Giovanna d'Arco.* Intendiamoci, ho creduto opportuno mettere in rilievo questo precedente non per limitare i meriti e l'importanza del film, bensí per notare come esso rappresenti il prodotto piú compiuto di un intero filone, come esso non sia un pur stupefacente esercizio episodico, ma una pagina di un discorso che verrà proseguito a distanza di anni.

Certo, sotto un rispetto puramente formale, *Giovanna d'Arco* reca il segno di un dominio del mezzo tecnico, che ad ogni istante rasenta il virtuosismo, e costituisce comunque uno di quegli esperimenti, i quali, nella loro raggiunta e perigliosa bellezza, pongono pure un limite, al di là del quale sarebbe azzardato spingersi.

(1) *La Passion de Jeanne d'Arc* — *produzione*: Société Générale des Films — *regia di* Carl Th. Dreyer — *scenario di* Carl Th. Dreyer e Joseph Delteil — *fotografia di* Rudolph Maté e Kotula — *scenografia di* Hermann Warm — *costumi di* Jeanne e Valentine Hugo — *attori*: Falconetti, Sylvain, Maurice Schutz, Michel Simon, Antonin Artaud, André Berley, Jacques Arna, Ravet, Mihalesco, Paul Jorge, Jean Aymé, André Lurville, R. Narlay, Jean d'Yd.

Chi voglia dare del cinema una sua interpretazione come arte figurativa ha certo in *Giovanna d'Arco* un efficace strumento d'appoggio; poiché forse mai nella sua storia linee e piani e volumi hanno concorso con pari rigore a dare ad ogni singola inquadratura un suo geometrico equilibrio, una sua individuata perfezione. Pure, quelle immagini — ognuna delle quali potrebbe esser valida ad illustrare una teoria della composizione — non approdano ad uno sterile figurativismo, ma si saldano in un racconto. Al quale un montaggio, cui non vien meno la sua ragion d'essere per il fatto di non poggiare su una gran varietà di piani, conferisce una particolare cadenza. Questa risiede essenzialmente in una progressione psicologica, di cui il primo (o il primissimo) piano è lo strumento rivelatore e che venne ottenuto attraverso la crudele tortura imposta, durante la ripresa, alla Falconetti. Come il viso di questa e quelli delle singole figure dei giudici vengano esplorati e stagliati sulla cruda chiarità dei campi è nel ricordo di tutti. Certo, uno degli elementi distintivi del linguaggio cinematografico, il primo piano, era stato qui impiegato fino alle sue ultime possibilità, con un accanimento ed un'estrema coerenza, di cui Dreyer è raro esempio. La lezione della pittura fiamminga non escludeva — al contrario — una consapevolezza di come i valori figurativi dovessero fondersi, nell'opera cinematografica, con quelli narrativi, sia pure indirizzati in questo caso in un senso un po' particolare e sintetizzati nello scavo psicologico di quei volti. I quali parevano camparsi ora sul gelido spazio dell'astrazione, ora su un ambiente suggerito con la geometrica essenzialità di quegli elementi, le cui linee davano equilibrio e il cui valore simbolico significato allusivo al quadro.

Da questa alla successiva opera di Dreyer passarono tre anni, durante i quali era stata acquisita la gran rivoluzione del sonoro. *Vampiro* (1) o *La strana avventura di David Gray* (1931) è l'attestazione di come immediatamente Dreyer avesse colto il significato piú intimo di quella rivoluzione, di come si fosse reso conto — portato naturaliter, com'è, ad esprimersi cinematograficamente — di uno dei canoni fondamentali riguardanti l'uso del sonoro nel cinema: quello cioè per cui la parola non può rivestir valore diverso da quello di un rumore o di qualsiasi altro suono. Il sonoro ha in *Vampiro* un impiego discretissimo e suasivo, in cui ogni elemento trova una sua funzione precisa e quasi arcana. Le parole giungono, non si sa da dove, in quella atmosfera di stupefazione, ovattata e rarefatta, e si prolungano in risonanze che si ripercuotono intimamente entro

(1) *Vampyr: l'Etrange Aventure de David Gray* — *produzione*: Carl Dreyer — *regia di* Carl Th. Dreyer — *scenario di* Christen Jul *e* Carl Th. Dreyer *basato sul romanzo « In a Glass Darkly » di* Sheridan Le Fanu — *fotografia di* Rudolph Maté e Louis Née — *Musica di* Wolfgang Zeller — *scenografia di* Hermann Warm — *suono*: Hans Bittmann — *sincronizzazione*: Paul Falckenberg — *attori*: Julian West (David Gray), Maurice Schutz (il Castellano), Rena Mander (Gisèle), Sybille Schmitz (Léone), Hieronimko (il Dottore), Henriette Gerard (la Vecchia), Alb. Bras (il Domestico), A. Babanini (sua moglie), Jane Mora (l'Infermiera).

un alone di mistero. Ogni frase, ogni parola è come carica di un soprasenso, che l'immagine cui essa si accompagna in contrappunto si incarica di suggerire, propagandone la segreta e ambigua proposta entro una cerchia di silenzio inquietante, in cui essa cade come un sasso in uno stagno, imprimendo all'acqua un lento moto concentrico. Un analogo discorso può valer per la musica e per ogni altro elemento sonoro, il cui valore, oltre che dalla perfetta funzionalità del contrappunto con l'immagine, è dato precisamente da quel fondo di silenzio gremito di impercettibili e soffocati echi, entro il quale essi si inseriscono con tanto morbida e sobria essenzialità.

Uno stesso senso di remota lontananza, di sfumata visione guida in *Vampiro* l'immagine. L'occhio cinematografico di Dreyer si è qui spinto in direzione opposta che in *Giovanna d'Arco*. Abbandonata la spietata nettezza di quei primi piani, ecco la velata (l'uso di taluni espedienti tecnici vi ha contribuito), sognata atmosfera di questo racconto, che, se, dal punto di vista del contenuto, ha piú di un precedente, anche illustre, nella storia del cinema (si pensi al *Nosferatu* di Murnau), se ne distacca per un suo clima del tutto personale e, ancora una volta, irrepetibile. Poiché — mi preme questo punto — Dreyer ha, in *Giovanna d'Arco* e in *Vampiro*, esplorato due strade, spingendosi, data la miracolosa padronanza del mezzo a sua disposizione, nell'uno come nell'altro caso a limiti estremi, tali da non poter non indurre l'artista a indirizzarsi, tesaurizzando quelle esperienze, in diverso senso. E' quanto Dreyer impiegò oltre dieci anni per fare, e nacque *Dies irae.*

In *Vampiro* Dreyer accetta un impegno narrativo, ma al di fuori di ogni costruttività di racconto. Questo si dipana lento e disperso, entro quella assurda atmosfera. Ad essa va il reale interesse del narratore, il quale insegue quella sua strana geografia ideale con un muover della macchina da presa lene e assorto, con una visione che si sottrae sempre ad ogni precisione e concretezza.

Ho tenuto a precisare come anche qui — al pari che in *Giovanna d'Arco,* se pure in assai diverso senso — l'interesse di Dreyer non sia specificatamente rivolto a valori narrativi. Là erano quelli di composizione e di psicologia, qui son quelli di atmosfera. Nell'un caso e nell'altro vediamo tuttavia come un particolar ritmo di racconto prenda vita, anche se su di esso non cada l'accento. In *Giovanna d'Arco* la narrazione tende ad una catastrofe, in *Vampiro* ad una catarsi, che vengono conseguite, naturalmente, attraverso valori di montaggio. Cosí in *Vampiro* questo, verso la fine, si concita, pur sempre entro quella distaccata atmosfera, nell'atroce morte del dottore (la farina che lo soffoca può ben essere assunta a simbolo del clima da cui tutto il film è avvolto), la quale è della liberazione dall'incubo il segno concreto.

Il rigore del linguaggio, pur attraverso modi visivi cosí particolari, è anche in *Vampiro* assoluto. In quest'opera il regista porta ad estreme conseguenze di impiego altri elementi propri del linguag-

gio del film, cosí come in *Giovanna d'Arco* aveva fatto con il primo piano. L'ho già osservato per il sonoro, posso dire altrettanto per i movimenti di macchina, tra i quali due carrelli soggettivati, dalla cassa dove David Gray giace, tracciano stupefacenti e ardite geometrie di linee e attestano in Dreyer una raffinata consapevolezza del mezzo, cui solo il suo austero freno d'arte può evitare di cadere nell'estenuato e troppo « disinteressato » stilismo del virtuoso. Si aggiunga la miracolosa e onirica incorporeità e levità delle immagini (degli esterni — quelle radure intrise di luce irreale — in ispecie): sarà completo il quadro delle preziose ricchezze di quest'opera, che tiene, in altro modo dalla precedente del suo autore, un posto cosí solitario nella storia del cinematografo.

Oltre dieci anni trascorsero prima che Carl Theodor Dreyer ritornasse al cinema, che l'incompatibilità della sua intransigenza con i criteri dei produttori gli aveva fatto abbandonare per il giornalismo. E vi ritornò nel proprio paese (i due film precedenti erano stati girati in Francia), dove tutta una tradizione non soltanto cinematografica (si pensi ancora una volta in questo campo al capolavoro di Christensen) gli suggeriva mondi perduti, dove si agitavano fantasmi di streghe e di persecutori, di segrete e di roghi. Nacque cosí *Dies irae*, un'opera, cui a me piace, al di là dei suoi valori intrinseci, attribuirne uno di sintesi, di « summa » nell'attività creativa di Dreyer. Qui egli trae partito dalle diverse esperienze di *Giovanna d'Arco* e di *Vampiro*, per cimentarsi in un impegno piú spiccatamente narrativo (ho già notato come nelle due opere precedenti altri interessi tendessero ad aver priorità rispetto a questo). In un tale film, di un rigore, di un'esemplarità assolutamente eccezionali quanto alla forma, il sospetto, prima d'ora giustificabile nei confronti di Dreyer, di una certa virtuosità, di una certa tendenza a esibire troppo la propria consapevolezza tecnica — il racconto a primi piani di *Giovanna d'Arco*, i velatini e i movimenti di macchina di *Vampiro* — è fugato completamente. Qui c'è una solida intelaiatura di racconto, un impegno volto ad impostare dei personaggi ed a svolgere narrativamente una loro vicenda fino ad una determinata « catastrofe ». Ma in questo racconto ogni esperienza passata è posta a contributo. L'azione — la cupa e lineare vicenda di stregoneria — è inquadrata nel seicento danese. Ritorna perciò lo studio attento della composizione, mutuato e dall'esperienza pittorica fiamminga e da quella cinematografica di un Christensen, cui *Dies irae* deve molto, a partire dalla sua ispirazione prima. Ma essa, pur attingendo effetti, al pari che in *Giovanna d'Arco*, esemplari, da un punto di vista di scavo psicologico cosí come — il costume ha una essenziale funzione — di gusto decorativo, non tende mai a cristallizzarsi nel ritratto, come poteva sembrare accadesse in quel film. Qui il ritratto è parte integrante di un racconto e di un'atmosfera, che non è astrattizzata per mezzo di campi dai vuoti geometricamente delimitati, bensí perseguita attraverso una particolare sceno-

grafia pesante e solenne, una particolare illuminazione di interni, prevalentemente densa, cosí diversa da quella implacabilmente accecata di *Giovanna d'Arco*, cui pur si ritorna in talune crudezze episodiche. I giudici di *Dies irae* sono, certo, i continuatori di quelli della *Passione*. E testimoniano di come un artista possa, a distanza di anni, serbarsi fedele ad una tradizione e ad un'intima esigenza espressiva, non che ad un suo mondo, ad una sua concezione. Non diversa è infatti la polemica, acre, che lievita le immagini dei due film. Uno spirito essenzialmente anticlericale costituisce il sottinteso di queste opere, le quali con *La stregoneria attraverso i secoli* non fanno che condurre un discorso comune.

Se sotto il riguardo polemico *Dies irae* si apparenta a *Giovanna d'Arco*, sotto quello contenutistico piú generale richiama, è evidente, a *Vampiro*, e per meglio dire vi richiama in quanto ambedue i film, come s'è visto, si riconducono ad un comune precedente. Vampiri, streghe, supplizi erano stati un patrimonio caro al cinema europeo nel decennio 1920-30, per larga parte percorso dall'esperienza espressionistica, di cui Dreyer non aveva fatto proprio se non qualche dato esteriore. Ma in *Dies irae* ogni ricordo di quell'esperienza è allontanato dall'austera e unitaria linearità del dramma, classicamente accentrato intorno a poche figure. A *Vampiro* si è piuttosto ricondotti con qualche insistenza da certa atmosfera diffusa negli esterni, la cui quasi immateriale realtà trapunta — alberi e prati — da una luce impalpabile che la trasfigura, può far pensare alle radure e al bosco di quell'opera, alla luce magica che li percorre.

Spero d'aver chiarito in che senso intendessi dire che *Dies irae* costituisce una sintesi, come ispirazione ed espressione, delle due esperienze antecedenti. Sintesi volta, come s'è visto, ad un risultato sopra tutto narrativo, ogni elemento formale (qui mai formalistico) essendo a quella finalità di ordine narrativo subordinato. E' a questo punto che *Dies irae* diventa opera sotto un certo aspetto discutibile.

Molti anni di interiore meditazione sui mezzi espressivi del cinema hanno fatto mutare radicalmente a Dreyer avviso circa l'impiego del sonoro. Egli è cosí passato da un uso estremamente sobrio e rarefatto, in cui le parole sono impiegate come suoni e la musica in sordina ha funzione di tessuto connettivo sotterraneo (*Vampiro*) ad un uso integrale, in cui il dramma è detto oltre che visto, con abbondanza dialogica, e la musica, attraverso un suo *leit-motiv*, ricorre con particolare funzione espressiva a risolvere determinate situazioni in contrappunto con l'immagine. Sono questi ultimi, poi, anche i momenti piú alti, piú raggiunti del film: nei quali le note del *Dies irae* sottolineano con una disperata risonanza (esse sono come l'accento, la chiave segreta dell'opera) immagini di una bellezza non compiaciuta, ma intimamente drammatica. Penso all'arsione della strega; penso alla teoria dei piccoli chierici nel funerale, verso la fine, dalla quale il canto, tremendo e grave di minaccia, si leva come trasumanato in virtú delle voci bianche.

Grazie a questi istanti *Dies irae* appare opera importante agli effetti di un'esatta definizione dei rapporti tra immagine e suono. Questi mi sembrano invece a tratti alterati per quanto riguarda il parlato. La colonna sonora — come dialogo — ha in quest'opera una preponderanza, che non posso — a dispetto di certe dichiarazioni di Dreyer (1) — ritener sempre compatibile con i canoni del racconto visivo. Il quale, per naturale contraccolpo, tende a farsi statico e greve, a perdere quella dinamicità da cui gli viene la sua ragione d'essere. Non nego che *Dies irae* abbia un suo ritmo, appunto, grave e come oratoriale, ma questo va a scapito di quei valori di montaggio, da cui un'opera cinematografica non può prescindere, come da quelli che sono propri del suo linguaggio espressivo.

Se quella lentezza e quella monotonia anche di dizione contribuiscono alla creazione di un clima e di una suggestione, escludo d'altronde che ad un'indagine psicologica svolta attraverso il linguaggio del cinema possa esser necessario un cosí esteso impiego del dialogo.

Tale è il limite di *Dies irae*. Pure, ripeto, le sue bellezze sono molte e di ordine eccezionale, pure la sua importanza nella storia dell'attività creativa di Dreyer, oltre che nella storia del cinema in genere, è singolarissima, appunto per quel valore di sintesi sopra illustrato.

Il proseguire di tale attività potrà chiarire meglio la funzione svolta da *Dies irae* nell'evolversi della visione creativa del regista, attraverso un cinema di ricerca espressiva d'eccezione, verso un cinema narrativo, che dell'esperienza di tale ricerca si valga. Tale almeno è il significato che a me pare opportuno attribuire alla parabola dell'operosità di Dreyer. Il quale sembra — e non ne dubitiamo, conoscendo ormai la sua coerenza — voler tenere fede ad oltranza alle proprie esigenze di ispirazione. Trascorsa quella che forse fu una parentesi (*Due esseri*), egli annuncia infatti una *Maria Stuarda*, il cui tema stesso già ci può ricondurre a *Giovanna d'Arco*, testimoniando di una aderenza ad una visione del mondo e ad un patrimonio di immagini. Dreyer parla soltanto quando ha qualche cosa da dire, è ormai certo. Nel mondo del cinema, questa è la piú rara e preziosa delle virtú.

Giulio Cesare Castello

(1) *Film Review*, n. 3 agosto 1947.

Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica

In principio era l'idea dinamica.

Cinematografo: la parola di origine greca, è composta di due evidentissimi termini: *Kineo* = *Muovo, Grafo* = *Scrivo* o, per dirlo insieme e in un modo un poco piú compito: *Esprimo graficamente il movimento.*

Molte volte si discutono i problemi senza dar peso soverchio alle enunciazioni: nessuna meraviglia che poi le conclusioni siano errate o completamente arbitrarie. Se, difatti, una qualsiasi definizione deve ritenersi che contenga in nuce i termini del concetto che vuole esprimere, non susciterà meraviglia che argomentando una definizione del *cinematografo* si sia finito per qualificarlo (Margadonna): un'*arte figurativa dinamica.* E cioè a dire: un'arte appartenente al novero delle arti figurative (come la pittura, la scultura ecc.) in quanto è arte che si esprime meccanicamente attraverso mezzi grafici (fotografia); e per di piú *dinamica* perché diretta esclusivamente ad esprimere il *movimento,* come quelle sono invece dirette ad esprimere o il colore o la forma.

Non susciterà allora neppur meraviglia che si sia cominciato con l'assumere in principio il concetto di « idea dinamica ». Ma che cosa vuol dire *Idea dinamica?*

Conviene innanzitutto di renderci conto di un fatto: e cioè che noi non siamo normalmente abituati a prendere in considerazione le cose, gli oggetti, cosí come ci vengono proposti nella realtà, senza cioè che nessun suono, nessun significato interiore li animi da parte nostra. Ogni uomo è abbastanza artista, in fondo, da saper assumere il reale in una maniera già elaborata e scelta fra mille dall'anima propria e dal proprio sentimento. « Sentire » come « vedere » e « intendere » in forma artistica è poi meno difficile e raro di quanto non sembri. Certo, tale vigore di scelta, capacità di sintesi e di elaborazione è tanto piú forte e connaturato nell'artista vero e proprio, cioè colui che non soltanto sa subire, ma rendere anche con forma personale e propria il mondo esterno e ricreare dalla realtà comune la imperitura realtà artistica.

Dinanzi a una forma, a un paesaggio, a qualunque aspetto della realtà, ognuno di noi istintivamente si sposta da una visione impersonale e comune per assumerne una propria e distinta. Ciò vuol dire che già entro di noi siamo abituati a porci il mondo esterno in forma di *immagine*: ovvero in forma di *complessità visiva.*

Ma non basta: le immagini della realtà non ci appaiono statiche bensí dinamiche: e anche quando sono piú statiche, noi stessi riusciamo a risolvere la loro staticità in funzione di un atteggiamento dinamico che potrebbero avere. E cioè: come già esiste entro di noi una *idea visiva* della realtà (col che non si vuol confondere la semplice « visione » della realtà); esiste altresí una *idea dinamica* della realtà e che in funzione della realtà si pone (e che non si confonde con la semplice « sensazione dinamica » del reale). Questo sta anche a dimostrare che fucina della elaborazione artistica è l'uomo, onde fuori di lui non esiste realtà artistica: ma solo realtà, o natura.

Se vogliamo quindi fermare in partenza, per tenerlo in seguito ben presente, il nocciolo fondamentale del problema della vera natura del cinematografo-arte, dobbiamo fermare innanzitutto questi due concetti: *idea visiva, idea dinamica.*

Subito ci accorgiamo però che delle due, non certo la prima è base propria ed esclusiva del cinematografo, perché propria anche di altre arti: pittura, scultura, ecc. Ci servirà però di vederla attraverso la formulazione che ottiene in queste arti per averla poi dinanzi in parte già elaborata quando vorremo assumerla sotto l'aspetto proprio del cinematografo (aspetto che, come vedremo, è ben diverso).

Veniamo quindi all'*idea dinamica.* E' di fronte a questa che la realtà, la natura, lo scopo artistico del cinematografo si palesa in tutta la sua originalità e novità espressiva. Dominio non mai violato da nessun genere d'arte: « il movimento », esso era serbato fin dalle origini al cinematografo. Come la pittura aveva già trovato ed espresso nel rapporto cromatico, nei chiaroscuri, nei toni, nella prospettiva, la sua natura e ragion d'essere artistica; la cultura nella modulazione della forma plastica; l'architettura nella interpretazione spaziale delle dimensioni; il cinematografo trova per la sua conquista il campo vergine della *espressione-movimento.*

Prescindere da questo postulato è negare al cinematografo la sua ragion d'essere artistica e autonoma.

Molti vogliono gabellare il cinematografo anche come un fratel povero o un sottoprodotto della letteratura affibbiandogli la definizione di « arte narrativa per immagini », definizione dalla quale sfugge soprattutto la possibilità di dare una ragione di autonomia artistica al cinema; derivata, com'è facile intendere, dall'equivoco di giudicare il cinematografo in base a quell'aspetto che assume l'arte cinematografica, quando come ogni altro genere d'arte (non soltanto quindi il cinema) obbedisce a quel naturale a comune imperativo ad esprimersi e ad incarnarsi in un soggetto per ricavare dai « pretesti » narrativi il modo e la possibilità di impiegare ad esprimersi le proprie virtú originarie e artistiche. E' evidentissimo che *nessuna arte* può rinunciare ad esprimersi in un soggetto narrativo o meno (perfino il *Giudizio Universale* di Michelangelo, o la *VI Sinfonia* di Beethoven, hanno un carattere evidentemente narrativo). Ma la « *funzionalità* » narrativa del cinematografo, come quella di qualsiasi arte, non è argomento che infici la sua vera natura.

Il punto di coincidenza « funzionale » infatti di taluni caratteristici mezzi tecnici ed espressivi del cinematografo con altri mezzi propri dell'arte narrativa, ha facilitato l'equivoco. Il noto brano del Manzoni (per servirci di un noto esempio): « quel ramo del lago di Como... ecc. », potrebbe infatti equivalere in cinematografo a una panoramica: ma ben altro è il significato artistico (dinamico) di una panoramica, anche se qui usata per un « impiego » narrativo, e il significato autenticamente ed esclusivamente narrativo-descrittivo del brano del Manzoni: e allora perché tirare in ballo proprio una panoramica e non, ad es., la visione pittorica che può esserci destata dalle medesime parole?

Giunti cosí all'equazione: *idea visiva* + *idea dinamica* = *cinematografo* resta a dimostrare come si attui e si crei praticamente, e attraverso a quali mezzi tecnici, questa indispensabile fusione dei due termini (o elementi che chiameremo « primari ») al fine della espressione artistica cinematografica. Una volta trovato questo, la nostra fatica, abbastanza arida, troverà compenso nell'avere a disposizione una facile formula di apprezzamento tecnico per valutare, senza tema di sbagliare, un'opera cinematografica nel suo vero e spoglio contenuto artistico essenziale.

Se idea visiva e idea dinamica si fronteggiano dapprima, la soluzione del loro contrapporsi non può trovarsi che nella forma di compenetrazione reciproca di cui abbiamo dato esempio. Siccome però *l'idea dinamica è l'idea propria, esclusiva, del cinematografo e la sua ragion d'essere artistica*, è appunto ad essa che deve risultare affidato il compito principale di compenetrare di sé e trasmutare l'idea che abbiamo chiamata visiva e che, non dimentichiamolo, rappresenta una elaborazione *già in atto* dell'immagine, cosí come l'altra rappresenta una elaborazione *già in atto* del movimento.

Di fronte al problema cosí impostato la soluzione non ci appare però ancor semplice né chiara.

Il dinamismo, ragion d'essere etimologica, fisica e artistica del cinematografo, se concepibile è nella sua forma intuitiva e pura d'*idea dinamica*, non ancora ci appare risolto in una formulazione tecnico-artistica sufficiente a darci il sentimento e i canoni della nuova arte.

Ma osserviamo un momento come sorga in noi « cinematograficamente » l'idea dinamica. Si supponga, ad es. (come sarà certamente avvenuto) di percorrere una via lunga, tortuosa e stretta fra alti caseggiati; e, camminando, di tener gli occhi fissi e fermi a un punto: una finestra, un balcone, un lampione a gas. Se porremo attenzione allo svariare delle nostre sensazioni visive, vedremo allora, nel camminare, dissolversi e comporsi sempre nuovamente e in forme diverse, in rapporto a quell'unico punto che noi fissiamo, l'immagine multipla, complessiva, delle altre cose, forme, piani; vedremo insomma una serie successiva e sempre variante d'immagini molteplici ricomprese tutte in quell'unico « punto di vista » nel quale ci siam messi. Vedremo in conclusione, praticamente, come in noi l'idea dinamica

sorga e si esprima *associandosi a una formulazione visiva* che « ricrea » per cosí dire di fronte a noi il mondo in sempre nuove e molteplici forme. Si consideri anche che non è la medesima cosa come se noi, fermi, osserviamo il passare e il trasmutarsi di un mondo veloce.

Occorre infatti osservare che nel caso suddetto non siamo di fronte a una sensazione dinamica vera e propria, quale ci è data ad esempio dall'osservare degli oggetti che siano di per se stessi in movimento, ma impropria o fittizia: perché da noi imprestata *esteriormente* ad oggetti di per sé statici. Solo la dinamicità legata particolarmente ad oggetti in movimento può darci la sensazione di una dinamicità reale: ma a sua volta tale dinamicità, se fosse passivamente osservata, appunto in quanto reale, rimarrebbe elemento brutale, e non associandosi punto a una manifestazione da parte del soggetto risulterebbe spoglia di ogni modificazione artistica.

Una definizione estetica del fenomeno non potrà cogliersi in definitiva che dal punto di vista combinatorio di questi due effetti: e precisamente nel punto dell'inserzione dell'elemento realistico, oggettivo (ossia la sensazione dinamica colta dalla realtà) con l'elemento ideale rappresentato dal punto di osservazione proprio del soggetto che accogliendolo lo modifica trasformandolo. Tale trasformazione non è però libera in senso assoluto: il fenomeno artistico non può interamente risolversi in un fatto soggettivo, ma per assumere il suo tipico carattere universale non deve perdere mai il suo riferimento all'elemento primo da cui è sorto, all'oggetto: nel nostro tipico caso l'idea dinamica sorta nel soggetto in quanto inizialmente colta nel reale dinamismo dell'immagine, deve potersi ricomporre con la sensazione dinamica da cui ha avuto origine in un mezzo che presenti quest'ultima trasformata e trasfigurata dalla prima e quella tradotta praticamente in una rappresentazione sensibile.

Si può scorgere a questo punto l'atto di nascita del cinematografo come fatto artistico.

Questa differenza farà intendere facilmente come il cinematografo non sia — come taluni credono — una fotografia semovente, perché la macchina da presa (a cui noi ci possiamo assomigliare nell'esempio) non « registra » ma « crea » componendo essa stessa e scomponendo le immagini delle cose secondo quel significato dinamico non soltanto proprio di loro stesse, ma che nasce sopratutto dal diretto sentimento di chi vuol valersene a esprimere (« punto di vista »).

Accogliere senza reagire altrimenti la realtà che ci circonda è cosa propria dei bruti; accogliere trascegliendo, componendo, trasfigurando secondo il proprio sentimento e la propria ispirazione, è cosa propria dell'uomo e dell'artista.

Risulta da quanto abbiam detto che l'*idea dinamica* sorge e si esprime associandosi a una *formulazione visiva* che « ricrea » per cosí dire di fronte a noi il mondo in sempre nuove e molteplici forme: il fenomeno cinematografico ci appare quindi già inizialmente legato a una forma figurativa, il che ci ha permesso di classificarlo fra le arti

genericamente dette « figurative ». Ciò però soltanto in quanto la stessa elaborazione artistica del contenuto dinamico ci è parsa intrinsecamente connessa alla elaborazione artistica dell'elemento visivo o figurativo, a cui sia il *dinamismo reale* che il *dinamismo ideale* risultano espressivamente congiunti.

Ma s'impone ora una nuova considerazione: si risolve la dinamicità dell'immagine, il fenomeno dinamico (e quindi cinematografico) nel fenomeno figurativo: ossia il cinematografo deve ritenersi puramente e semplicemente un'arte figurativa?

Per rispondere a ciò basterebbe di per sé una considerazione che non può non apparire a chiunque ovvia: è un fatto evidente che l'idea dinamica non si rassegna ad essere un fatto puramente e semplicemente spaziale, cioè figurativo, tutt'altro; vi è infatti un altro elemento importantissimo di cui dobbiamo tenere conto per renderci ragione della vera natura del cinematografo: il *fattore tempo*.

Per renderci conto dell'importanza capitale di questo fattore nella conformazione del fenomeno cinematografico basta che ci soffermiamo un istante a considerare perché l'immagine ci appare semovente: la ragione si è, nell'esempio sopra citato, che sia noi che l'immagine veniamo a occupare luoghi diversi in tempi diversi. Mentre lo spazio o il luogo rappresenta qualcosa di esterno, il tempo è qualcosa di interno, di intimamente collegato al soggetto: quasi proiezione interiore di quello stesso sentimento dell'esteriorità che ci fa vedere le cose come distanziate nello spazio. Esso è in altri termini una specie di *distanza interna* che gli oggetti in movimento assumono rispetto a noi. Il tempo deve dunque ritenersi come un vero e proprio mezzo di traduzione interna dei fattori spaziali del movimento. Come tale esso sembra costituire il fattore piú idoneo ad attuare un'impressione, trasfigurazione personale degli oggetti colti spazialmente in movimento secondo un'idea visiva, corrispondendo quindi meglio al momento di soggettivazione estetica dell'*espressione cinematografica*. Qust'ultima, però, appunto in quanto « espressione » deve poter riattuare nello spazio quello che fu colto attraverso il tempo: cioè si deve presentare in definitiva come *traduzione visiva di un'intuizione temporale colta dall'immagine e riprodotta dinamicamente attraverso l'immagine*.

E' evidente dunque che il cinematografo non può in nessun caso prescindere dalla formulazione visiva attraverso cui la stessa formulazione temporale ci è porta: per renderci conto del fenomeno cinematografico occorrerà pertanto sempre postulare in esso un'interdipendenza di questi due aspetti. Anche se come fenomeno interiore il cinematografo rivela la tendenza naturale a realizzarsi nel tempo, è sempre da tener presente che questa realizzazione non potrà ottenersi che attraverso un'immagine. Restiamo perciò d'accordo col Margadonna nel definirlo un'arte figurativa benché l'aggettivo *dinamica* dimostri che non si risolve nemmeno a essere un fatto figurativo.

Risolto infatti il fenomeno dinamico costitutivo del cinematografo nei suoi fattori componenti rappresentati dallo *spazio* e dal *tempo*,

risulta chiaro che l'idea dinamica del cinematografo non è altro che la risultante del combinarsi dell'idea visiva con la corrispondente idea temporale, ossia: *idea dinamica = idea visiva + idea temporale = cinematografo.*

Se idea dinamica e idea visiva ci erano parse dapprima fronteggiarsi, ora è evidente che la soluzione del loro contrapporsi non può trovarsi che nella forma di compenetrazione reciproca di cui abbiamo dato esempio: analizzando la quale risulta in modo evidentissimo che l'idea dinamica (e non viceversa) risolve entro di sé la formulazione visiva unitamente al fattore temporale. Ragion per cui risulta evidente che l'idea dinamica è l'idea vera e propria ed esclusiva del cinematografo, la sua ragion d'essere artistica, e che appunto ad essa deve essere affidato il compito principale di compenetrare di sé e trasmutare l'idea che abbiamo chiamato visiva (e che, non dimentichiamolo, spiritualmente rappresenta un'elaborazione già in atto dell'immagine, cosí come l'altra rappresenta un'elaborazione già in atto del movimento).

Ma in che modo si attua questo scopo di prevalenza che deve necessariamente estendersi a tutta intera l'opera cinematografica? Fintanto che l'idea dinamica risulta congiunta alla formulazione visiva assieme alla quale ha avuto origine è evidente che non potrà esercitare nessuna preponderante influenza modificatrice sul complesso immagine che si tratta di elaborare in funzione cinematografica rappresentativa. Perché ciò avvenga occorre che l'elemento dinamico, svincolandosi dal fattore spaziale in cui si trova inizialmente contenuto e quasi imprigionato, venga ad esprimersi *automaticamente* in un fattore temporale divenendo attraverso quest'ultimo la legge stessa cui deve soggiacere l'immagine quando, ricongiungendosi — in un mezzo tecnicamente espressivo — il fattore tempo e il fattore spazio si dia luogo a una nuova formulazione dinamico-figurativa. Quest'ultima equivarrà allora a una compiuta espressione artistica dell'idea intuita inizialmente attraverso l'immagine e riapplicata espressivamente a quest'ultima accomodata a riceverla.

Si tratta ora di vedere come « tecnicamente » ciò possa avvenire e di quali mezzi si avvalga il cinematografo per attuare questo risultato in una forma di realizzazione artistica tipicamente propria.

Questi mezzi, è bene dirlo subito, sono due:

1) La *composizione dinamica dell'inquadratura* (o, come diremo piú sinteticamente, la *composizione*) per quanto riguarda l'elaborazione dell'elemento dinamico in funzione spaziale-figurativa.

2) Il *montaggio dinamico della sequenza* (o, come diremo piú brevemente, il *montaggio*) per quanto riguarda l'elaborazione dell'elemento dinamico in funzione prevalentemente temporale-rivelativa.

Della prima abbiamo già in parte acquistato sommariamente il concetto allorché abbiamo parlato dell'immagine « sposata » al movimento: va ora però assunta in esame sotto l'aspetto definitivo e tipicamente proprio del cinematografo, e cioè quello per il quale l'in-

quadratura (o quadro) figura nel montaggio entrando a far parte della sequenza in funzione della quale dev'essere esclusivamente concepita. Da questo punto di vista essa può definirsi: *composizione secondo una cernita ed elaborazione visiva e dinamica degli elementi costitutivi l'immagine assunti nel loro significato spaziale corrispondente al significato temporale espresso dal montaggio.* E' facile vedere come siamo ben lotani con questo concetto dalla fotografia in movimento, dal teatro cinematografo ecc. Qui ciò che conta è l'elemento dinamico visivo assunto non nel suo aspetto immediato ma secondo il significato fatto presente (per tutta la sequenza) dalla *mediazione temporale* attuata attraverso il montaggio (di cui daremo or ora illustrazione) secondo una cernita di questi elementi affidata all'intuizione del regista ossia dell'artista creatore del film.

Ci si potrebbe a questo punto chiedere se con la sola dinamicità dell'inquadratura non potesse ritenersi risolto tutto il problema del cinematografo. Credere ciò sarebbe un fondamentale errore. Anzitutto perché la dinamicità propria della singola inquadratura si mostra subito insufficiente a costituire un risultato dinamico esteticamente apprezzabile in quanto, legata ancora strettamente al fattore spazio, si rivela inadatta a riassumerlo secondo un significato espressivo autonomo, essendo piuttosto diretta ad esaurirsi in esso. In secondo luogo perché il significato dinamico espressivo di una sola inquadratura non può costituire in sede cinematografica un risultato apprezzabile isolatamente esigendosi per la stessa natura del cinematografo che il risultato artistico sia esteso a tutto il complesso d'inquadrature costituenti l'unità minima espressiva del film ossia la sequenza. Risulta pertanto evidente che l'idea dinamica non può attuarsi ed esprimersi compiutamente secondo una sola inquadratura ma solo secondo un complesso d'inquadrature costituenti insieme l'unità espressiva veramente basilare del film cioè la sequenza: in cui sia gli elementi spaziali che gli elementi temporali delle singole inquadrature vengano riassunti secondo una formulazione dinamica indipendente atta a modificarli e esprimerli in modo complessivo e unitario.

Per dare significato al film, cioè all'opera figurativa dinamica considerata nella sua minima unità, cioè la sequenza, occorre dunque che la dinamicità propria ed esclusiva di ogni singola inquadratura venga in certo qual modo sciolta e portata fuori dai limiti dell'inquadratura stessa, assumendo per questo un significato proprio e autonomo atto a pervadere di sé tutta la sequenza: ossia quel complesso d'inquadrature necessario al completo rendimento espressivo di una determinata intuizione cinematografica. Questa funzione di liberazione della dinamicità intrinseca della singola inquadratura dall'inquadratura medesima, o di *estrinsecazione dinamica* è compito del *montaggio* di cui riteniamo di poter dare la seguente definizione: *composizione temporale degli elementi dinamici-visivi della sequenza calcolati secondo un tempo unitario (modulo) che prescrive la diversa durata delle inquadrature sullo schermo in base al concreto rendimento dinamico di cia-*

scuna. Esso infatti attua la dinamicità prestata da una successione di inquadrature temporalmente coordinate in base alla loro *durata* sullo schermo, prevalentemente secondo il fattore *tempo*: il quale diviene cosí la traduzione *iperspaziale* degli elementi dinamici colti insieme all'immagine, i quali dal loro canto trovano nell'autonomia della loro formulazione temporale il senso del loro rendimento espressivo anche nel campo figurativo.

Il montaggio non effettua peraltro soltanto un compito di liberazione (o estrinsecazione) ma anche di *propagazione della dinamicità* cosí liberata ed espressa secondo un significato temporale all'intero complesso delle inquadrature della sequenza. Ciò permette la riassunzione del fattore spazio secondo il fattore tempo espresso dal montaggio, ossia la modificazione degli elementi dinamico-visivi colti originariamente dall'inquadratura, secondo un significato dinamico temporalmente espresso, che non è piú soltanto proprio dell'inquadratura singola ma dell'intero complesso di inquadrature componente la sequenza. Quest'ultima risulta una composizione dinamico-visiva in cui appare ormai trasfuso, secondo il significato voluto dal montaggio, il contenuto dinamico visivo delle singole inquadrature, non avrebbero ragion d'essere indipendentemente da essa e dal montaggio.

Nel montaggio, infatti, il senso di dinamicità mutevole scandito dagli *stacchi* i quali non sono altro che la delimitazione della durata di ogni singolo quadro sullo schermo, afferra per cosí dire temporalmente il senso di dinamicità proprio e interiore di ogni singolo quadro qual'è offerto dalla composizione degli elementi dinamici ancora legati all'immagine e attuandolo in una prevalenza temporale ne lo trae fuori risolvendolo in un risultato complessivo che si stende a tutta la sequenza. Secondo tale risultato l'intrinseco valore dinamico del contenuto figurativo di ogni singola inquadratura risulta modificato secondo gli intendimenti dinamico-espressivi voluti ed espressi temporalmente dal montaggio: nella sequenza pertanto si esprime una dinamicità che pur essendo ricavata dalle singole inquadrature non è piú quella che esse di per se stesse comportano ma si risolve in una composizione autonoma dei fattori spazio temporali nel montaggio.

L'equazione: *immagine* + *tempo* = *movimento* risulta cosí cinematograficamente risolta nella *contemporaneità* dei seguenti risultati che costituiscono insieme il vero risultato cinematografico totalitario espressivo del film.

A) *Rivelazione dinamica*: consistente nel rivelarsi *autonomo* del risultato dinamico temporale del film, attraverso l'*estrinsecazione dinamica* e la *propagazione dinamica* di tale risultato al complesso della sequenza attraverso il montaggio.

B) *Formulazione visiva*: consistente nella *contemporanea riassunzione dell'imagine* secondo un *tempo unitario dinamico* stabilito complessivamente dal montaggio in conformità di una misura ideale (modulo) atta a rendere nel modo piú espressivo il significato del soggetto.

A prima vista tale contemporaneità anche se giustificata esteticamente potrà apparire assai problematica e quasi impossibile: in sede tecnica come può avvenire infatti la riassunzione contemporanea dell'immagine secondo la dinamicità voluta ed espressa temporalmente dal montaggio se la composizione dell'inquadratura appare tecnicamente preordinata al montaggio stesso e se d'altra parte la proiezione delle inquadrature sullo schermo avviene in modo successivo?

La difficoltà è però soltanto apparente e si risolve tenendo presente quanto al primo punto che:

a) la definizione che abbiamo data della composizione dinamica dell'inquadratura manifesta già di per sé l'esigenza che la dinamicità di quest'ultima venga previamente concepita ed eseguita, in sede di composizione degli elementi dinamico figurativi, in funzione della dinamicità richiesta dal montaggio risultando in tal modo già previamente accomodata alla legge dinamico temporale voluta dal montaggio;

b) quest'ultimo gode già di per se stesso della capacità tecnica di selezionare e quindi sfruttare ai propri fini la dinamicità delle singole inquadrature anche non concepite espressamente in funzione di esso, risultando cosí la dinamicità di ogni singola inquadratura modificata secondo il significato espressivo richiesto dal montaggio.

Quanto al secondo punto:

c) la proiezione delle singole inquadrature sullo schermo appare condizionata da un fattore temporale unitario previsto dal montaggio, il quale prescrive *anticipatamente* la lunghezza della loro durata sullo schermo stabilendo fra loro un legame temporale dinamico unitario (rivelazione dinamica);

d) in conseguenza di ciò si stabilisce in virtú del montaggio fra le varie inquadrature una specie di zona dinamica di reciproca influenza (propagazione dinamica) nella quale si attua secondo la temporalità voluta dal motaggio la modificazione degli elementi dinamici di ogni singola inquadratura (cosí per es. un'inquadratura statica compresa fra due quadri intensamente dinamici assume essa stessa un significato dinamico).

Riassumendo possiamo dunque dire che la contemporaneità dei risultati cinematografici suddetti (qual'è praticamente vissuta dallo spettatore in sede di proiezione di qualsiasi sequenza cinematografica ben costruita) è la conseguenza diretta dell'assunzione secondo un tempo dinamico autonomo e unitario delle singole temporalità legate all'immagine nel rendimento dinamico di ogni singola inquadratura. Da ciò si desume la possibilità dell'estrinsecazione dinamica e della propagazione dinamica attuata dal montaggio a vantaggio dell'intera sequenza nella quale e per la quale soltanto le singole inquadrature assumono il loro preciso significato cinematografico.

In conclusione: la dinamicità espressa secondo una prevalenza spaziale dall'inquadratura, viene assunta secondo una prevalenza temporale dal montaggio che la realizza, non piú isolatamente, ma nel complesso delle altre inquadrature: il che fa sí che la composizione di-

namica dell'inquadratura non acquisti significato che in quanto compresa nella piú ampia composizione dinamico-temporale offerta dal montaggio e nella sequenza. Infatti, se la composizione ci permette una prima sceverazione ed elaborazione degli elementi dinamici sposati all'immagine è però solo attraverso il montaggio che questi elementi, liberati dalla loro formulazione prevalentemente visiva e reciprocamente modificati divengono significativi nel loro complesso assumendo il significato temporale per cui dettano legge all'immagine. La dinamicità cosí rivelata attraverso l'estrinsecazione e propagazione dinamica del montaggio, diventa espressiva del contenuto dinamico dell'immagine il cui significato oltrechè dinamico, visivo, emozionale, narrativo, ecc. non potrà in alcun modo piú accamparsi fuori del significato dinamico complessivo della sequenza, e secondo la legge dinamico temporale espressa dal montaggio. Solo attraverso quest'ultima la dinamicità ha modo di attuarsi esteticamente in modo autonomo col redimersi dal fattore spazio sia pure per riapplicarvisi in modo da trasfigurarlo esteticamente.

Cosí dalla composizione figurativa (inquadratura) e dalla composizione temporale (montaggio) degli elementi dinamici originali (attraverso i quali si esprimono anche tutti gli altri contenuti non specificamente dinamici del film) scaturisce la composizione cinematografica che si esprime in una dinamicità che non è piú quella ancor grezza della realtà figurativa (per quanto sottoposta a una cernita elettiva per opera dell'inquadratura) né soltanto quella eclusivamente temporale prestata dalla durata (sia pure riferita all'immagine) nel montaggio, ma è una dinamicità nuova, compiutamente espressiva, in cui si concretano, nella riassunzione degli elementi spaziali, narrativi, emotivi ecc., i frutti di una compiuta elaborazione artistica conseguita attraverso quei mezzi ognuno dei quali può ritenersi, isolatamente, solo parzialmente espressivo.

Condensiamo in una formula il già detto:

Idea dinamica { Fattore spaziale { *Composiz. dinamica dell'inquadr.*
{ Fattore temporale { *Montaggio dinam. della sequenza*

(1° risultato): *rivelazione dinamica* {
(2° risultato): *formulazione visiva* { *contemporaneità* (tempo unitario)

Come si valuta dunque, in base alla formula, il vero contenuto artistico di un'opera d'arte cinematografica, o per meglio dire: quando l'opera d'arte cinematografica si può ritenere che sfiori la perfezione artistica? E' facile rispondere che nel punto di equilibrio e di rispondenza reciproca dei due fattori: Composizione e Montaggio, si coglie la soluzione della pefetta struttura dell'opera d'arte cinematografica. Qualsiasi film va pertanto essenzialmente (anche se non esclusivamente) valutato da questo punto di vista.

Resta in pari tempo dimostrato che composizione e montaggio sono termini corrispondenti, insostituibili, indispensabili nella realizzazione artistica cinematografica, e che solo nel loro massimo rendi-

mento espressivo risulta completa e pura la forma della espressione cinematografica. Questi due mezzi tecnici hanno difatti il compito di effettuare il passaggio, la fusione, la reciproca compenetrazione degli elementi che potremmo chiamare primari completando e attuando, in pari tempo, tecnicamente, quell'opera di differenziazione che abbiamo considerato essersi già iniziata coll'assumere secondo un'« idea » dinamica corrispondente a una concreta intuizione artistica soggettiva, i contenuti spazio-temporali della realtà brutalmente e oggettivamente considerata del movimento. E' necessario però altresí rilevare che per quanto questi due mezzi tecnici debbano considerarsi fondamentalmente, per tale scopo, equivalenti, è tuttavia proprio e specificatamente nel montaggio che si realizza per la prima volta il concreto risultato cinematografico definitivo: è qui che la dinamicità spogliandosi della sua materiale *formulazione* visiva si spiritualizza *rivelandosi* in forma compiutamente artistica, per riapplicarsi poi, esteticamente trasfigurata, al materiale della propria stessa concreta realizzazione artistica.

Si scorge qui subito attuato il procedimento base di tutte le arti nella loro estrinsecazione:

Analisi: Composizione dinamica dell'inq. } *Scelta estetica*: rendimento dinamico espressivo.
Sintesi: Montaggio

Momenti i quali comunque debbono ritenersi implicitamente mediati da quello della *scelta* ossia dell'utilizzazione da parte del fattore componente dei materiali elaborati attraverso il fattore scomponente, secondo il criterio estetico del loro migliore rendimento dinamico espressivo. Tale rendimento, è bene affermarlo subito a scanso di equivoci, non è fine a sé stesso, ma in quanto appunto votato a un fine espressivo, va inteso in corrispondenza di quei contenuti concreti (emotivi, narrativi, rappresentativi, psicologici...) che l'opera d'arte mira ad esprimere. Vale però anche l'osservazione che come ogni risultato cinematografico esclusivamente dinamico rimarrebbe sterile senza un contenuto concreto da esprimere, nessun contenuto, per quanto concreto, risulterebbe da un punto di vista cinematografico esteticamente apprezzabile se non risolto ed espresso artisticamente da un punto di vista essenzialmente dinamico. Gli è che il cinematografo come ogni specie d'arte non può accontentarsi del proprio puro rendimento formale senza del quale, peraltro, è assolutamente impossibile per qualsiasi contenuto per quanto realistico di rendersi esteticamente apprezzabile; pertanto, ritorniamo a dire che nessun contenuto del film può, da un punto di vista cinematografico, risultare esteticamente apprezzabile se non risolto tecnicamente ad opera della « composizione » e del « montaggio » in un risultato dinamicamente espressivo.

Quanto al montaggio, se appare naturale la prevalente importanza data a questo fattore (benché inteso ancora secondo un significato prevalentemente narrativo) dagli autori cinematografici sovietici e in

particolar modo dal maggiore di essi: Vsevolod Pudovkin (autore fra l'altro di un conosciuto trattato sul cinema in cui il montaggio figura naturalmente come base dell'opera d'arte cinematografica), è però altrettanto evidente che di montaggio non si può parlare che in funzione della composizione e di questa se non in funzione di quello, mentre entrambi sono in funzione dell'elemento dinamico che si tratta artisticamente di esprimere.

Si supponga una serie d'inquadrature staccate (e per « staccate » intendo non collegate da quel legame dinamico temporale di cui è autore il montaggio) queste serie d'inquadrature (con buona pace di tanti registi) non costituirà mai un film. Si supponga un film tutto di inquadrature statiche: il risultato cinematografico mediante il solo montaggio vi sarebbe ottenuto? Nessuno si sognerebbe di pensarlo. E, tanto per fare un esempio, giammai Pudovkin (più buon artista, del resto, che buon teorico) per esprimere la sua famosa « gioia del prigioniero » avrebbe mai ottenuto il risultato cinematografico voluto collegando semplicemente attraverso il montaggio delle immagini statiche, sia pure psicologicamente espressive.

« Nel mio film *La Madre* — scrive Pudovkin (*Film e fonofilm* p. 19) — ho tentato di dare al pubblico la presentazione psicologica dell'attore per mezzo del montaggio. Il figlio è in prigione; improvvisamente e segretamente egli riceve un biglietto che gli annunzia che il giorno seguente sarà liberato. Si trattava quindi per me di dare l'impressione della gioia cinematografica: la semplice espressione del suo viso eccitato dalla gioia sarebbe rimasta senza effetto. Io ho quindi mostrato solo il *gioco delle mani* e un primo piano della metà inferiore del volto e la bocca sorridente. Queste riprese le ho poi montate con un materiale del tutto estraneo e precisamente con il *precipitoso scorrere di un torrente primaverile*, col gioco dei raggi di sole rifrangentisi sulle acque, con *animali domestici starnazzanti* in una corte e infine con un ragazzo ridente. In tal modo ho creduto di rendere « la gioia del prigioniero ».

Per quanto nell'esempio da lui citato, cioè del volo di colombi, del precipitoso scorrere del torrente, dell'improvviso volgersi ridente del fanciullo ecc., egli, *in campo teorico*, non sappia trovare altra spiegazione del risultato cinematografico che in una geniale composizione di spunti, noi possiamo già intendere perfettamente invece come la emozione cinematografica della sequenza dipende, in realtà, dal significato espressivo inerente alla *conseguenzialità dinamica* di quegli episodi resa attraverso la composizione din. dell'inquadratura, e la rivelazione e propagazione dinamiche effettuate dal montaggio. Possiamo in altri termini senza tema assicurare che l'idea la quale in campo pratico ha ispirato istintivamente e quasi inconsapevolmente l'artista Pudovkin non è stata in nessun modo un'idea meramente narrativa, o immaginativa, o anche soltanto figurativa, ma solo precisamente e senz'altro l'*idea dinamica*, emotivamente espressiva, della gioia del prigioniero.

Giuseppe Masi

Appunti per una poetica cinematografica del motivo musicale

Si è svolta poco tempo fa a Parigi una vivacissima polemica sulla musica nel film. Polemica che ha avuto il suo centro nella terza pagina del « Figaro », con un dibattito però, che ci è apparso viziato, a parte talune voci molto serie sebbene anch'esse inquadrate male, da una certa intonazione « boulevardière », da un certo gusto per il paradosso: non privo quest'ultimo di un fondo critico positivo, ma tale comunque da porare, anche per certo culto della battuta, ad affermazioni eccessive, e affatto giuste, in un senso o nell'altro.

Si è negata da taluni alla musica ogni funzione nell'opera di cinema, attribuendole anzi un valore comunque negativo ed escludendole ogni possibilità. Ebbene, ci sembra che quindici anni di esperienze di innumerevoli artisti nell'uso del motivo musicale come elemento cinematografico — sempre piú vivo e multiforme, attraverso una valorizzazione sempre piú cosciente delle sue possibilità — non consentano piú di non riconoscere ad esso un suo valore nell'opera di cinema. Non solo, ma pensiamo si debba considerare la musica come uno degli elementi maggiormente suscettibili di assumere una funzionalità precisa in quel genere d'arte. Ed arriviamo infine ad affermare che si può formulare una poetica cinematografica del motivo musicale.

A sentire quelle affermazioni di critici francesi non sembra cosi inutile ricordare, ad esempio, il valore dell'invenzione del « leit-motiv », cosí cinematografica poiché il cinema tende per sua natura a tipizzare: valore determinante, ai fini della caratterizzazione di un personaggio cinematografico, quando l'azione del film non consente l'uso immediato del primo piano o la carrellata d'ambiente introduttiva delle persone: risale al Peter Lorre originale, e già in *Scarface* — nella sequenza iniziale, dell'uccisione di « Big-Loui », l'aria di Flotow fischiettata — lo troviamo orchestrato: col tema di Rozsa in *Giorni perduti* si fa elemento di primo piano. Si ripensi, inoltre, al valore della musica di Kosma nelle sequenze del fiume di *Partie de campagne*: effusione lirica appassionata, estatica fino alla commozione, che avvolge e pervade l'atmosfera di quel mirabile frammento cinematografico di Renoir portandovi altri fremiti di vita, perché amalgamata, fusa nel concerto di immagini sonore e visive. Il valzerino in *14 Juillet* è stato un motivo poetico squisito — una semplice, malinconica poesia — ed un'occasione ritmica quanto mai feconda per Clair. Con *Il milione* si

è arrivati al montaggio — lì addirittura mozartiano — dei temi musicali: altro fatto che va considerato, per una poetica dei motivi musicali cinematografici. Passando al dettaglio, è quella pompieresca Marsigliese in sordina che rende esilarante il saporito quadretto di genere che è la fotografia in gruppo, in quel film di Clair: e in *Boudu sauvé des eaux* di Renoir la trovata di umoristico simbolismo dell'oleografia del trombettiere e della statuina degli amorini, alle quali la macchina sale durante il grottesco e faticoso amplesso piccolo-borghese di *madame* col vagabondo nella casa onorata, si completa e prende vita negli squilli erompenti che l'accompagnano, e si risolve nella fanfara della banda municipale che appare suonando in strada. Questi diventano dei fatti musicali, in quanto ritmici, e non piú delle notazioni puramente e semplicemente sonore, armoniche.

Come del resto quella terribile, assordante caduta di suoni dal pianino di *Pepé le Moko,* quando uccidono il traditore, tanto drammatica da dare il panico. Il panico voluto, esattamente: ed ottenuto con un mezzo ideale per quel caso. E' il panico dell'uomo che si sente serrato, soffocato, e travolto ad un tempo: un motivo musicale che equivale esattamente, pur con un altro tempo, alla caduta dei meloni in *Mademoiselle Docteur* di Pabst, nella baracca della spia finita. Ed ecco un rapporto tra elemento sonoro materiale, per cosí dire, e musica propriamente detta, cioè suonata. Oltre a tale parallelo ne avanziamo uno ponendo sullo stesso piano, tra loro, il valzer di *Hôtel du Nord* di Carné e l'urlo della locomotiva ne *La Bête humaine* di Renoir: la stessa funzione e la stessa resa poetica e drammatica, lo stesso piano sonoro. Ed è altresí da notare il rapporto ritmico immediato tra il picchiettare degli zoccoli dei cavalli sul ghiaccio e il contrappunto musicale di Prokofiev, che lo svolge, nella cavalcata della battaglia di *Nevskij,* di Eisenstein. Ripensando alla locomotiva di Renoir, e agli altri, innumerevoli esempi del genere, facciamo che cantino, che gridino le cose, gli ambienti, fatti vivi: come la spada o la foresta primaverile in Wagner. O gli animali, come in *Poil de carotte.* E' tanto cinema in piú, nel film.

Il motivo musicale può essere — o meglio diventare, appunto — una sinfonia pastorale, come nella *Partie,* o un semplice accordo di un qualsiasi strumento: oppure un clamore, come quello ossessionante, densissimo della Casbah di *Pepé* o come quello dosatissimo di dissonanze, di *Odd Man Out,* oppure una composizione originale, o un'aria nota. Qualsiasi musica, insomma. Deve però diventare un fatto ritmico cinematografico: trovando cioè un punto di fusione piena con gli altri elementi del film: come in *Partie de campagne,* ancora. Altrimenti resta un'interpolazione, un fatto casuale, fuori del film: quindi inutile, e perciò negativo per l'economia dell'opera. Intendiamoci, può anche essere terribilmente fastidioso, quando agita tutto quel mazzo di chiavi false di facile e grossolana penetrazione emotiva, con le « sviolinate » per le scene madri patetiche, i toni bassi melodrammatici quando incombe il « vilain », e certi impossibili crescendo nei punti culminanti di gran movimento. Facile mestiere, tutto questo, da un

lato, e dall'altro è l'ultimo sedimento lasciato dal pianoforte del « muto », di cui certa generalità di pseudo-cinemusicisti ripete pigramente le formule, che l'orchestra rende solo piú fastidiose di quanto non lo siano con lo strumento singolo. Questo però non è campo di cinema, nel quale invece la musica può diventare un fatto cinematografico preciso, funzionale.

Non citiamo come esempio in senso assoluto la musica di *Tempi moderni* di Chaplin: è realmente bella, con la sua terribile tristezza ereditata da quella della *Febbre dell'oro,* ed è in sé stessa un'esperienza d'una precisa importanza storica, ma che non può essere interamente presa come ispirazione oggi, perché intesa a sostituire, assieme ad altri elementi, la parola che ancora mancava al cinema, e che oggi bene o male il cinema ha. Però di essa, appunto per quella sua genesi, va tenuto conto: come esempio di rara aderenza della musica al mondo che è nel film e di cui essa diviene la voce continua, sommessa, od erompente a tratti in quei momenti capitali nei quali gli individui non hanno piú nulla da dire. Diciamo un mondo, un mondo poetico, di cose, di creature, di fatti, che può essere espresso anche dalla musica: non piú soltanto un clima particolare, una situazione, o l'immagine di un carattere. Quindi, musica come fatto corale nel film. Ripensavamo anche a quel tamburo che rulla sulla piana siciliana in « *1860* » di Blasetti: è tutto un popolo che insorge — nella canzone della Dietrich in *Angelo azzurro* ce n'è uno disfatto, — è un motivo musicale, quello di Blasetti, con una resa che ha richiesto invece ad Eisenstein, in immagini visive equivalenti, un'intera sequenza, quella del popolo che si arma, in *Nevskij,* e molto, molto minore, e meno originale. Ricordiamo anche — come fatto ritmico soltanto, però — quei tamburini che rotolano giú dalla scaletta nella stiva, come battuta introduttiva della battaglia navale in *Nakhimov* di Pudovkin: regista quest'ultimo, che in tale film ci ha dato anche un poderoso saggio di corale vero e proprio, quello dei marinai all'annuncio della morte dell'Ammiraglio.

Non deve fare troppa paura il « motivo-simbolo, d'altra parte, che pure può essere molto pericoloso: nella *Marsigliese* — mirabile esempio di misura, in questo senso — Renoir introduce l'inno di Rouget de l'Isle facendolo appena sentire dietro una porta socchiusa, e poi lo svolge facendolo cantare ad uno solo, e stonato, incerto per giunta: con una resa emotiva altissima.

Pensando agli esempi di Chaplin, di Sternberg, e a « *1860* », abbiamo quindi dei motivi musicali che diventano dei fatti corali. Troviamo d'altro canto dei motivi musicali che compongono una architettura cinematografica, sonora: determinante infatti, accanto a quello degli elementi visivi, è il valore delle notazioni musicali, e sonore divenute musicali col loro ritmo, in *Ragazze in uniforme* della Sagan: rapporti sonori, echi che fissano, accentuano, esasperano drammaticamente i vuoti, con una lucidità che gela. La sequenza dell'ascensione dei pellegrini al gigantesco Buddha della montagna in *Song of Ceylon* di Basil Wright è d'altra parte un saggio poderoso di montaggio « archi-

tettonico » dei motivi musicali, su un'intelaiatura che è la scalea di quella montagna-tempio.

Abbiamo detto, e ripetiamo, che può essere usata qualsiasi musica, per un film, purché il motivo musicale sia suscettibile di diventare un elemento cinematografico, e lo diventi pienamente: notiamo, sottolineiamo soltanto — e senza preferenza rispetto ad altre, dato anche il carattere particolare — come talune musiche popolari abbiano offerto, e come altre possano offrire, occasioni ritmiche o motivi di colore pienissimi, al cinema. La canzone « western », per esempio, che da motivo di colore è divenuta fatto ritmico, e spunto poetico e drammaco, appassionante con *My Darling Clementine* di Ford: basterebbe il ballo all'aperto. Venendo alla danza, Gerasimov ci ha dato nel *Maestro*, con quei motivi popolari di canzoni a ballo, una prova della purezza di sentimenti, della freschezza, della vitalità e del ritmo irresistibile, che si può toccare con essa.

Andrebbero, tra l'altro, studiati i « blues », i « plantation songs », gli « spirituals » e il jazz moderno puro. Si ricordi quanto esprime — di sensualità repressa, in quel caso — il « St. Louis Blue » accennato a bocca chiusa da Chick in *Hallelujah!* di Vidor: e — dal verismo al surrealismo — quel delizioso motivo di Duke Ellington nella sequenza dei manichini in *Dreams That Money Can Buy* di Richter. E in *Rhapsody in Blue*, in quel Gershwin cioè dove il jazz è meno rigoroso ma piú schietto, non c'è forse l'« occhio cinematografico », che Dassin e Hellinger hanno usato drammaticamente nella prima sequenza di *Naked City?* Nella ricchissima tematica musicale negra possono esservi molti motivi di ispirazione per il cinema: densa com'è di fatti umani, ritmici, poetici, di fantasia e di colore, e di dramma, e cosí piena nelle sue immagini. Cosí come c'è del cinema in certo jazz puro, fatto di movimento, di ritmo: ove si superi però la figurazione astratta, cogliendo le immagini vive: come « tempo », insomma, e anche mezzo espressivo di sentimenti o figurativo di situazioni. Valga come esempio il motivo di puro *New Orleans* in *Odio implacabile*, quando il giovanotto balla nel cortile con la ragazza del bar.

Il problema è uno. Ridurre certa tematica musicale in rigorosi termini di cinema, là dove il cinema effettivamente può arricchirsi con essa, facendone uno dei propri mezzi d'espressione. E ciò non tocca solo la musica, ma anche l'architettura e le arti figurative, dopo i casi Eisenstein e Olivier, i quali non sono che gli ultimi in ordine di tempo a porre analogo problema di rapporti tra il cinema ed altri mezzi di espressione artistica.

Paolo Jacchia

Note

Del soggetto

Nelle mie prime esperienze di cinema, mi lasciai prendere dall'illusione di garantire al soggetto una certa autonomia. Ma ben presto mi accorsi di essere nell'errore: di aver cioè dato al soggetto nel cinema un'importanza che non gli riconoscevo nelle altre arti.

Ogni arte, infatti, si serve *di un soggetto. La letteratura, fra le prime, ha quasi sempre preso l'avvio da un soggetto preesistente, non inventato a bella posta: come il mito, le leggende sacre e popolari, i fatti eroici, la storia, la cronaca e infine le esperienze personali dello scrittore. I piú grandi poeti e prosatori, da Omero a Eschilo, dall'Ariosto al Tasso, da Shakespeare a Goethe, da Manzoni a Flaubert, hanno creato i loro capolavori su soggetti non assolutamente originali. Soltanto il romanziere d'appendice, che di solito non è la fenice dei romanzieri, inventa di sana pianta la propria trama.*

Tale considerazione del soggetto mi sembra giusta. Poiché il modo di esprimersi dello scrittore è la parola, e il suo mondo è quello dei sentimenti e delle immagini ai quali far aderire i fatti realmente accaduti, o accolti in una tradizione, per renderli attuali e fissarli in una forma esemplare e immutabile, è naturale che il soggetto talvolta non si possa neppure considerare come lo scheletro dell'opera letteraria: è piuttosto il suo attacapanni.

Ebbene, la stessa cosa avviene per il cinema. Da qualche tempo, è vero, si sente dire che il soggetto in un film ha la massima importanza; ma, secondo me, non ha importanza maggiore di quella che hanno la pura invenzione in un romanzo, o la leggenda in un poema, o il libretto in un melodramma. Tutti sanno, a questo proposito, che libretti puerili o insignificanti, e perfino gentilmente idioti, hanno consentito al musicista di genio di comporre opere grandissime; e tutti sanno che un unico " soggetto ", il sorgere del sole, o una passione d'amore, o l'attesa della morte, hanno consentito ai poeti migliaia di variazioni, alcune delle quali, ridotte alla pura linearità (come la « Silvia » di Leopardi) toccano piú di tante complicate tragedie il sublime. Anche nel cinema, dunque, il soggetto è un pretesto, utile fin che si vuole, anzi necessario, per tenere in piedi, secondo il nostro paragone dell'attaccapanni, le scene e le immagini di un film; o meglio, secondo un altro paragone che si potrebbe tentare, a « contenere » il film cosí come la bottiglia contiene il vino; ma anche la piú bella bottiglia non serve a determinare la qualità del contenuto.

Di fronte al cinema, perciò, la posizione dello scrittore viene

completamente rovesciata: egli, che si serviva dei pretesti altrui per i suoi poemi e romanzi, oggi si è ridotto a preparare pretesti (attaccapanni e bottiglie, anziché dei vestiti e buon vino) per gli altri. Ha assunto la funzione del librettista, né piú, né meno; anzi, forse meno, perché anche il suo intervento nei dialoghi é quasi inesistente, dato che l'esigenza dell'ultimo minuto può ridurre la piú bella immagine a un'interiezione o sopprimerla del tutto. Ma anche questo mi sembra giusto: le immagini, nel cinema, sono affidate al regista, e non al soggettista o al dialoghista.

Lo scrittore nel cinema è necessariamente un subordinato. Se accetta di scrivere soggetti, dove adattarsi a veder diminuire sempre piú, a vederla scomparire quasi del tutto, la propria personalità, cioè la particolare qualità del proprio ingegno e del proprio stile; e non soltanto di fronte al regista, ma anche al produttore, agli sceneggiatori, agli attori e ai molti altri ufficiali e sottufficiali di questo stravagante e pittoresco esercito che porta le sciabolate, le cannonate e soprattutto i colpi di pistola sulla bianca innocenza dello schermo. Il cinema è una macchina, anzi un lungo convoglio che non può guidare né controllare una sola persona, e che non può uscire, ad onta di tutte le fantasie e gli estri dell'ingenuo scrittore, dai binari prestabiliti. Tutt'al piú si possono moltiplicare i binari, per offrire ai passeggeri panorami piú variati e sempre nuove stazioni.

Se poi lo scrittore rifiuta di sottoporsi a questa disciplina (dimentico degli arbítri che egli stesso è costretto scrivendo ad esercitare sulla realtà, per adattarla alle leggi dell'arte), allora registi e produttori andranno a cercare i pretesti per nuovi film nei racconti e nei romanzi celebri: i quali, alla loro volta, verranno implacabilmente "manipolati", ridotti cioè alla funzione di qualsiasi altro soggetto "originale"; senza contare l'offesa, alla quale molta parte del pubblico è sensibile, fatta ad opere d'arte in sé totalmente compiute.

Siano dunque disposti, gli scrittori di soggetti, ad accettare la loro parte modesta; ma appunto in virtú di questa umiltà, protestino quando li si accusa di avere, col loro soggetto, provocato la caduta di un film. Perché tutti sanno che un soggetto, buono o cattivo che sia, viene sottoposto (anche giustamente, come abbiamo riconosciuto) a tanti mutamenti, a tali svisamenti (e, in molti casi, diciamo pure, a tali sevizie), che dell'idea primitiva non rimane quasi nulla. E tutti sanno d'altra parte che dalla Divina Commedia *o da* Guerra e pace, *da* Re Lear *o dai* Karamazov *si possono ricavare film orrendi (non facciamo allusione a nessuno dei film eventualmente realizzati con questi titoli, s'intende...); e che tuttavia nessuno se la prenderà per questo con Dante o con Tolstoi, con Shakespeare o con Dostojevski.*

C'è poi da osservare che, in genere, non è mai il letterato a rendere « letterario » un film. Mi si consenta di citare un recente caso personale. A proposito di un certo film per il quale avevo scritto il soggetto, alcuni critici, forse contenti della buona occasione per prendersela una volta di piú con la letteratura, dissero che, se quel film

non era ottimo, la colpa era tutta mia. Che idea, scrivevano, affidare un soggetto a un letterato! E per giunta — secondo loro — un letterato " puro ". Ebbene, il mio soggetto era quello che era, e non mi riuscirebbe neppure impossibile difenderlo; ma posso garantire che tutta la " letteratura ", nel film che poi fu realizzato, ve la misero altri. Tutto il " poeticismo " (cioè la falsa poesia) e la retorica, furono opera di altri (i quali, in verità, non riuscirono a far molti danni, per la vigilanza di un gruppo di sceneggiatori che erano letterati anch'essi, o avevano consuetudine con la letteratura). Ricordo anche che i miei amici e io dovemmo non poco lottare per salvare la logica *dei fatti: alla quale logica ci avvedemmo, con molto stupore, di tenere assai piú noialtri di quanto non vi tenessero i tecnici, i professionisti, e perfino gli industriali di quest'arte ambigua, acerba e tuttavia affascinante, che un giorno troverà nella maturità la sua purezza.*

Comunque stiano le cose, oggi un sia pur occasionale autore di soggetti, come io sono, riconosce quello che alcuni anni or sono, ai primi urti con un mondo cosí lontano dal suo, non avrebbe facilmente riconosciuto: e cioè che un soggetto non avrà mai, né mai potrà avere, una parte determinante in un film (parlo, s'intende, di soggetto puro e semplice, di quello che la gente del mestiere chiama « racconto », e non già del soggetto rielaborato, e tantomeno della sceneggiatura: per la quale servirebbe un discorso a parte, fatto da qualcuno che se ne intenda, ma che non abbia reso il suo delicatissimo compito a un mestiere come un altro per guadagnarsi da vivere).

Forse il destino vuole che, in tempi poco propizi alle lettere, avvenga press'a poco quello che avvenne in Italia nel Sei e Settecento: quando i poeti si erano quasi tutti trasformati in librettisti per melodrammi. Forse, in un prossimo avvenire, i letterati non saranno altro che i soggettisti del cinema. A meno che, come io ancora spero, non si sovvengano in tempo che l'arte letteraria è l'arte della parola; e che perciò la letteratura si salverà soltanto in un ritorno, fiducioso, vorrei dire appassionato e intransigente, alla parola.

G. B. Angioletti

Revisione dell'idealismo o estetica marxista?

Non credo che in Italia un'estetica marxista abbia possibilità di successo. Altro sono i timidi, e sovente malaccorti tentativi di qualche critico che intende valutare marxisticamente le opere d'arte, altro è un sistema estetico rigoroso e coerente. In Italia non è ancora apparsa alcuna personalità che possa lontanamente paragonarsi a quella, poniamo, di Georg Lukasc, il critico ungherese al quale si deve una delle piú intelligenti e motivate applicazioni dei canoni marxisti all'esame dei prodotti letterari.

Da noi si sente, talvolta, gran fracasso e si odono parole appas-

sionate e accanite invettive partire dagli opposti campi, ma è assai raro trovare una discussione correttamente impostata. " Much ado about nothing " o pressapoco. Si va avanti a forza di grossolani sofismi i quali aumentano maledettamente una confusione che è già sin troppo grande. Bene ha fatto, mi sembra, Luigi Chiarini a rilevare questa situazione, denunciandone i probabili pericoli, bene soprattutto perchè ha provocato un intervento da parte di un marxista fra i piú preparati per trattare problemi di critica cinematografica.

" Questo e non piú chiediamo alla critica, oggi — dice Carlo Lizzani — che prepari i materiali per una comprensione futura di certe forme nate dai sentimenti di oggi, che non crei intorno all'opera un clima rarefatto da gabinetto radiologico, ma fin da oggi ne suggerisca e ne discuta le premesse, anche a costo di incorrere in qualche errore, in qualche violenza. Dell'eternità dell'arte giudica l'uomo, e l'uomo si trasforma di anno in anno, di secolo in secolo ". E piú oltre, concludendo: " Proprio perché diventa via via piú geloso e cosciente del proprio passato e del proprio progresso, l'uomo ha bisogno di veder sempre piú raccolti e chiariti in un'unità i propri atti morali, politici, artistici, per tramandarli, piú solidi e fruttuosi, al futuro ".

Qual'è la novità di questo atteggiamento? Mentre l'estetica idealistica appunta la sua attenzione esclusivamente (o principalmente) sull'opera d'arte per saggiarne il valore e scoprire sino a qual punto ed in quale misura essa sia " realizzata ", i corifei della nuova dottrina traggono dalla sostanza dell'opera d'arte gli elementi per definire un particolare clima, per fissare, grazie ad essa e al di fuori di essa, le condizioni economiche, politiche e sociali — in un parola: storiche — delle quali è, direttamente o indirettamente, espressione. Per cui, questi marxisti dell'estetica non li sentirete parlare di opera « bella » o « brutta », ma di opera « vera » o « falsa », a seconda che essa sia specchio fedele o meno della realtà in cui è nata. I concetti di « bello » e di « brutto » sono — essi affermano — un inutile trastullo filosofico che non potrà mai permettere una effettiva conoscenza dell'opera e della sua possibilità di durare nel tempo, giacchè, come dice Lizzani « dell'eternità dell'arte giudica l'uomo, e l'uomo si trasforma di giorno in giorno, di secolo in secolo ».

L'opera d'arte è, per i marxisti, un fatto puramente storico, al quale hanno presieduto determinate cause e che avrà determinate conseguenze. E basta. *« Sulla capacità teoretica del materialismo storico — scrisse tempo fa su* Politecnico *Luciano Amodio — di risolvere coi propri metodi il dato estetico, non dovrebbero rimanere incertezze qualora soltanto ci si rendesse conto della legittimità d'una correzione nei termini speculativi del problema. Il quale, se storicamente e dialetticamente inquadrato, non presenta neppure la difficoltà di ricorrere a proprie particolari categorie, in quanto il processo di risoluzione nel divenire del reale* si manifesta identico per ogni specie di dati, *di modo che, tanto per dire,* si vengono a trovare su un medesimo piano avvenimenti bellici, come la battaglia di Waterloo,

e capolavori artistici, come la Cappella Sistina ». *Ciò facendo si otterrebbe una chiarificazione integrale del problema, e non potrebbero piú sussistere dubbi sulla natura dell'arte. « L'opera d'arte non è eterna se non nel suo aspetto di cosa, di esistenza materiale; i valori che essa può assumere via via nel corso del processo storico, sono relativi a una cultura e a una mentalità ».*

Tutto questo, si comprende facilmente, non può ancora costituire un'estetica e in Italia non s'è fatto molto di piú (e neppure all'estero, e neppure in Russia mi consta che sia fatto molto di piú; lo stesso Lukasc che ho citato in principio è piú che altro un esemplificatore, sia pure acutissimo). Sono, i ragionamenti del Politecnico *e dei marxisti che si occupano di cose d'arte, al massimo degli abbozzi rudimentali, che mettono sul tappeto parecchie e gravissime questioni, ma non le risolvono. Né è lecito pretendere che le risolvano cosí, con un paio d'articoli ed una serie di recensioni.*

Intendiamoci: dietro questi tentativi c'è l'insofferenza piú che giustificata contro certa arte tutta fronzoli e « bellurie » (una parola che i marxisti amano usare, con una punta di superiore disprezzo) oggi assai rigogliosa e di cui proprio la cultura idealistica ha molta responsabilità e c'è allo stesso tempo l'encomiabile desiderio di spezzare tali vincoli affatto formali, e retorici e peggio, per dar vita ad un'arte conscia non soltanto del suo assoluto valore ma anche della sua posizione nel mondo e della sua funzione nella società che la circonda. Ecco perchè non si può non essere d'accordo con Lizzani, quando dice che « in America come in Russia, in Inghilterra come in Francia, il cinema, come ogni arte, ha ritrovato i propri momenti di vita, il proprio respiro piú ampio, allorché si riallacciava alle suggestioni di una realtà non limitata al cerchio degli interessi privati, allorchè scopriva la storia, gli uomini del paese in cui nasceva, allorchè inventava le sue forme proprio sui ritmi, sulle cadenze, sulle dimensioni, sui suoni di precise situazioni, di determinati ambienti, di " fantasie " della società in cui si produceva ». Se il marxismo in estetica è questo, tutti noi (e per noi intendo quelli che hanno in uggia le stravaganze e le sottigliezze formali) siamo marxisti convinti.

*Già, ma l'*estetica nuova *dei nostri amici marxisti non è tutta qui. E allora, è doveroso che ognuno di noi assuma atteggiamenti che non possano dar luogo ad equivoci. Che cos'è (o meglio: che cosa vorrebbe essere) l'estetica marxista lo ha detto, senza circonlocuzioni, quel saggio di* Politecnico *di cui ho riferito i passaggi essenziali. E', sí, ciò che dice Lizzani, ossia antiformalismo, ma anche qualcosa di piú.*

Chiarini ha parlato di « rozzo contenutismo che partendo dall'affermazione, magari allettante, di un'arte seria tutta immersa nel proprio tempo e presa dai problemi sociali e morali che la contraddistinguono, finisce per imporre all'artista determinati contenuti e pretendere, in ultima analisi, di farne il banditore di un credo politico ». Ossia, un'arte che per evitare, saggiamente, un eccesso, cade nell'eccesso opposto. Non parlerei, però, di imposizione (almeno nel caso

nostro, e per i film italiani) ma, semplicemente, di una ingenua confusione dei termini estetici.

Ritenere che, spostando l'interesse dell'artista verso sfere diverse da quelle sin qui prevalentemente osservate, si possa far nascere un'arte nuova, umana e significativa, è senz'altro esatto; ma ritenere, poi, che quest'arte la si debba considerare — per il fatto stesso che è nata a questo modo — soltanto alla stregua dei motivi che le sono serviti da fondamento, mi pare ingiusto. Per di più è un volere sminuirla ad ogni costo, con il pretesto di mostrarla nella sua vera luce.

A dire il vero, al momento di tirare le conseguenze dalle rigidissime premsse della teoria, anche i marxisti più ortodossi esitano. Il salto è troppo forte, essi sono i primi ad esserne persuasi. Guardate per esempio con quanta cautela Lizzani espone i suoi concetti sull'arte cinematografica, come non rinuncia a ricondurre il discorso sulla « forma » ogni volta che lo senta necessario e come, in definitiva, si arresta, molto prima di quella che sarebbe la logica e coerente conclusione, il ripudio totale, cioè, dell'estetica idealistica.

Il suo è un ingegnoso compromesso. Tuttavia, l'estetica marxista non ammette compromessi: o la si accetta qual'è, o la si respinge. Qui si tratta proprio di decidere, come ho detto prima. Se si vuole essere marxisti anche in estetica, lo si deve essere sino in fondo, e si deve buttare a mare ogni scrupolo. I film, e tutte le opere d'arte, debbono essere fatti e giudicati unicamente in base a ciò che per il marxismo sono: dati « storici », momenti del « divenire del reale », secondo la espressione usata da Politecnico.

Che poi succeda, costruendo i film sulla scorta di questi dettami, di cadere spesso nel cincischiamento della forma (che non è nemmeno più — come dice Chiarini — formalismo, ma una fredda degenerazione), ciò non deve importare al critico marxista. Per lui, queste cose sono superate. Accuse di tal genere non lo possono più toccare perché più non lo riguardano.

Per un marxista è assurdo dire, come afferma Lizzani, che « una certa corrente critica vede e cerca di chiarire le possibilità di una revisione di certi presupposti estetici idealistici ». Non c'è niente da chiarire e niente da rivedere, c'è soltanto da archiviare l'estetica idealistica, dandole il posto che le spetta nel « divenire del reale ». E passare oltre. Alla revisione di certi presupposti estetici idealistici penseranno gli altri. E una revisione è, a mio parere, quanto mai necessaria.

Fernaldo Di Giammatteo

Filologia assente in "Panorama du cinéma"

Nella storia della cinematografia mondiale la produzione italiana può aspirare ad un posto finora negatole costantemente dagli estensori stranieri di sintesi e sommarî; mentre la critica italiana del film — da Canudo ai nostri giorni — ha un primato, per coscienza estetica, sto-

rica e filologica, che difficilmente oggi potrebbe esserle tolto. Ma di pagine frettolose, colme di errori, come quelle dello Charensol in Panorama du cinéma (*sono* 2, *di fronte alle* 52 *dedicate al film americano,* 19 *al tedesco,* 4 *al danese,* 5 *allo scandinavo, ecc.*) *il cinema cui ci riferiamo non sente il bisogno. Perché, infatti, accingersi — come ha fatto lo Charensol — ad informare il lettore francese della cinematografia italiana, quando si ignora il nostro film* realistico (*Martoglio*), d'avanguardia (*Bragaglia e Ginna*), *di* fantasia (*D'Ambra*), scientifico (*Omegna*), documentario (*varî nomi*), *quando si è all'oscuro delle fasi principali dello sviluppo della produzione italiana, e quando, soprattutto, si attribuiscono a Blasetti i film di Camerini, con aggettivi critici che escludono il* lapsus?

Che il cinema, come le altre espressioni, necessiti di una filologia corretta, di una documentazione esatta, di una valutazione rigorosa, è ormai cosa ovvia. Che si direbbe, in Francia, se elogiassimo per Si le Grain ne meurt pas *Mauriac, o per* Le Coqu magnifique *Claudel?*

La differenza fra gli specialisti italiani e molti altri, non « scientifici », della vecchia scuola francese (e ci aggiungiamo anche Marcel l'Herbier che ritiene di aver fondato nel 1943 *la prima scuola cinematografica europea, come si legge a pag.* 497 *di* Intelligence du cinématographe) *ci sembra questa: un Viazzi o un Casiraghi si sentono profondamente feriti nel loro amor proprio se mancano di certe notizie su Ivens o se non scrivono un saggio completo sul pressoché sconosciuto in Italia Jean Vigo (e infatti Glauco Viazzi ha promesso di colmare al piú presto, attraverso* Bianco e Nero, *questa lacuna*). *Lo scrupolo di essi, dunque, può arrivare fino all'assurdo, almeno agli occhi di chi non capisce la estrema serietà, il sincero attualismo del loro lavoro. Allo Charensol giudicare film non visti, liquidare una cinematografia nazionale in sessanta righe senza averne capito lo spirito e ignorando* Sperduti nel buio (1ª *ed.*), Il re, le torri e gli alfieri, « 1860 », Darò un milione, Ossessione, *per dire pochi nomi « europei », riesce altrettanto comodo che normale.*

Eppure, attraverso le cineteche, le scuole, gli istituti, le riviste, i libri, l'autore avrebbe potuto procurarsi, con relativa facilità, i documenti che gli mancavano, colmando i vuoti e rettificando gli errori del suo lavoro. Ma a che pro compiere una tale fatica? C'è da credere che Acciaio e Il pianto delle zitelle, Quattro passi fra le nuvole e O la borsa o la vita, *lascino indifferente la sua indagine. Questa, però, per Croce non è critica: e neppure per tutti gli studiosi italiani che hanno appreso la lezione universale del Maestro napoletano.*

Ed ora, poiché parliamo di Panorama du cinéma, *dovremmo esaminare la parte che riguarda la Germania, l'Inghilterra, ecc. Ci rinunciamo per non ripeterci.*

M. V.

Gli intellettuali e il cinema

A. P. Antoine

Il problema del paesaggio cinematografico è posto da Canudo, per primo, nei saggi (*L'usine aux images*) dove esprime il concetto della *natura-personaggio* nel film. « L'ambiente decorativo naturale deve avere nel cinema — perché quí soltanto è possibile — la parte determinante degli avvenimenti ». Luis Delluc tratta lo stesso argomento nelle sue pubblicazioni critiche e teoriche sul cinema, esemplificandosi in film come *Febbre* o *Femme de nulle part*. All'atmosfera e al paesaggio guarda anche Antoine nella sua breve parentesi cinematografica, di cui si ha traccia anche in Italia (V. *Sette anni di cinema* di Lucio D'Ambra, in *Cinema*, n. 28). Nei suoi film *Fratelli còrsi, Mademoiselle de la Seiglière, La terra* (il primo del 1918, gli altri dell'anno seguente) egli traduce in immagini quanto gli ha suggerito la osservazione diretta, condensata anche nel saggio *L'avvenire del cinema* (*Lectures pour vous*, 1919), dei risultati raggiunti dalla produzione contemporanea.

Sono, queste pagine, un bilancio del cinema dalla sua nascita al primo dopoguerra mondiale. Antoine, la cui riforma teatrale aveva avuto lo scopo di rinnovare i sistemi di recitazione, e di rendere possibile l'avvento nella scena di un'arte nuova che, poggiando sul positivismo, era già stata affermata nel romanzo dallo Zola, cerca di trasferire gli stessi princípi sullo schermo, e con risultato concreto che, se non sarà colto da lui stesso, apparterrà tuttavia alla scuola realista francese.

Aveva trovato il vecchio teatro come ridotto a una variazione delle formule dello Scribe, il quale non faceva nascere il dramma dall'umanità dei personaggi, ma subordinava la loro azione tutta esteriore a un intrigo congegnato meccanicamente. E seppe demolirlo per portare sulle scene una *tranche de vie* nuda e palpitante. I suoi attori, come scrive Silvio D'Amico, pur di esser « veri » osavano apparire anche scorretti e ripugnanti, rinunciando alle belle pose retoriche, e nascondendosi all'occorrenza anche nell'ombra, contro tutte le regole, parlando in piú alla volta, volgendo le spalle al pubblico. La rappresentazione delle folle, della loro psicologia e movimento fu da lui introdotta dalla Germania. Dette nuova importanza all'apparato scenico come parte integrante dell'opera d'arte cui l'ambiente doveva dare una suggestione essenziale. Queste idee, che svolse non con studio metodico, ma con intuizione ammirevole e sufficiente al suo assunto, tentò di applicarle anche nel cinematografo, il cui pro-

gresso era assai piú confuso e compromesso di quello del teatro, contribuendo alla creazione di una scuola francese realista cui hanno appartenuto Clair, Renoir, Feyder, Duvivier, Vigo, Carné, Allegret, ecc.

Il suo *Avvenire del cinema* può esser letto ancor oggi con profitto. E' d'un uomo che, commentando la propria opera, ha detto di sé stesso: « Io non ebbi sempre ragione » (*Ricordi del teatro libero*).

Mario Verdone

Avvenire del cinema

Sono arrivato nel mondo del cinema ignorando completamente questo mestiere. Era un'avventura, per me, ma in cambio potevo cominciare con occhi assolutamente puri, e con la curiosità e il desiderio di far bene.

Avevo affrontato il teatro, verso il 1887, *esattamente con lo stesso stato d'animo, senza essere stato mai un professionista. La piccola evoluzione, di cui si volle che io fossi l'autore, non era consistita — per dirlo molto alla buona — che nell'*osservare ciò che accadeva; *che nel tentare, se era possibile, di essere piú semplice e piú logico. Dubito che una fortuna simile possa toccarmi col cinema. Qui non riuscirò a rinnovare nulla, perché sono troppo vecchio; ma ho l'esatta visione di ciò che sarebbe necessario fare, e l'impresa sarà bella per colui che la vorrà intraprendere.*

Ho trovato, dunque, il cinema, in uno stato ancora piú rudimentale dell'arte del teatro, gonfia del prestigio della sua lunga tradizione. Al contrario di questa, l'arte muta (un teatro per sordi, come diceva padre Févbre) è ancora nelle mani dei suoi primi artigiani, gente rozza, ma accorta, attratta dal successo folgorante della prodigiosa invenzione. Essi non fecero altro che sfruttare sommariamente la scoperta scientifica della fotografia mobile, sufficiente del resto a intrattenere, in un primo periodo, la curiosità delle folle. Non era, come adesso, il soggetto di una proiezione che interessava il pubblico, ma lo spettacolo miracoloso delle fotografie animate.

Il pubblico si accontentò per lungo tempo dei piccoli aneddoti: un cameriere di caffè che porta un vassoio, un annaffiatore e il suo getto d'acqua, il passaggio di un omnibus, e malgrado la semplicità di queste immagini la curiosità della folla non cessava di aumentare. Ben presto, il successo stesso obbligò gli impresari a rinnovare i propri soggetti. Si rese necessario immaginare piccole storie piú complicate, e naturalmente si provò a chiederne ai registi, ai direttori artistici, a coloro che c'erano, insomma; e poté, in tal modo, nascere lo scenario. In seguito il costume commerciale abbandonò questo mestiere, cosí particolare, a persone di immaginazione ristretta e di cultura problematica. Si improvvisò, allora, lo scenario a casaccio, sul

posto, e potete farvi un'idea di ciò che poteva inventare uno chef de figuration!

Uno di questi specialisti, un bravo ragazzo che mi forniva comparse per il Teatro Libero, divenne con questa nuova attività pressoché milionario. Ma perdette ben presto il suo denaro, e ciò quando gli venne l'ambizione di essere il produttore delle sue elucubrazioni, le quali (voi non ne dubitate) erano addirittura pietose.

Il pubblico, tuttavia, accettava tutto, purché qualcosa si muovesse sullo schermo, e il gusto personale dei primi operatori restò per lungo tempo padrone del campo. Piú tardi, quando le facoltà creatrici di questa brava gente finalmente si esaurirono, e si impose la necessità di attingere al repertorio drammatico e letterario, i metteurs en scène, *forti di una esperienza che aveva comunque apportato della pratica alla loro incompetenza, continuarono essi stessi il genere dei romanzi polizieschi e delle appendici popolari, prima letteratura dello schermo. Anche quando il gusto del pubblico divenne piú esigente, e fu necessario ricorrere alle opere classiche, le stesse persone impasticciarono i capolavori della letteratura per estrarne cose senza nome, contro le quali, per fortuna, una reazione cominciò a manifestarsi.*

Costoro potevano, nondimeno, continuare le loro malversazioni ingenue, perché davanti alla persistente scimmiottaggine del cinema gli intellettuali e gli artisti considerarono il film come un piccolo trastullo inferiore, e sdegnarono di occuparsene. Gli autori, messi a sacco per lungo tempo — poiché non è possibile dire quali brigantaggi furono impunemente esercitati — abbandonarono le loro opere ai professionisti, lieti di ottenerne una nuova versione. E in Francia, come all'estero, noi vedemmo saccheggiare instancabilmente tutti i grandi soggetti della letteratura contemporanea.

Provatevi, ora, a dedurre la prima riforma che si imporrebbe per elevare il film al significato di un'opera d'arte: affidare, anzitutto, la scelta degli scenari a coloro che hanno il dono di creare e immaginare, cioè ai romanzieri e ai poeti. Ma da ciò siamo ancora lontani. I film richiesti ad un vero scrittore si potrebbero contare. Quasi tutte le case di produzione, pur disputandosi le opere celebri con offerte sempre piú elevate, continuano a riservarne la riduzione, la realizzazione cinematografica, a coloro che sí a lungo disonorarono lo schermo. Cosí un romanzo illustre, o una commedia ammirevole, sono ogni giorno pietosamente massacrati. Inutile citare esempio diverso da quello di una inconcepibile Salambò, *che l'indignazione del pubblico fece ritirare dalla circolazione.*

E' accaduto, per sovrappiú, che certi metteurs en scène *piú ambiziosi s'improvvisarono autori, e presentarono storie di loro invenzione: tutta una serie di film di una povertà altrettanto molesta quanto le elucubrazioni di prima. I migliori, e cioè Feuillade, Penet, Abel Gance, crearono pellicole assai belle, come anche melodrammi noiosi o fuori moda. Ricordate* Judex *e altre raffazzonature di Pon-*

son du Terrail, Bois-Gobey, Gaborieau e Xavier de Montépin. Gance stesso, piú plasticamente artista, guastò il suo stile cinematografico, il piú perfetto risultato fino ad oggi in Francia, con l'ambizione di diventare uno scrittore e un pensatore.

Il problema resta dunque posto, e diventa capitale per l'avvenire del cinema. Finché si continuerà ad affacendarsi per filmare balordaggini, e si permetterà al primo venuto di arruffare il repertorio letterario, il cinema resterà un prodotto inferiore, qualunque siano le sue perfezioni tecniche.

Occorre sapere, del resto, che anche presso i nostri concorrenti la povertà degli scenari non è minore. Noi abbiamo constatato come riducono, gli italiani, una commedia francese, o quanto siano sciocchi i loro soggetti. In America la perfezione degli interpreti e della mise en scène *compensa, in una certa misura, la insignificante fisionomia delle pellicole.*

Per di piú, mi sembra anche che lo sforzo dei nostri migliori produttori si sia ridotto, per ora, al mestiere del fotografo. Si può dire, quasi, che la fotografia è divenuta la nemica del film. Si è finito per prendere il mezzo per il fine. Si dice, correntemente, che un film è bello perchè la fotografia è di qualità superiore. All'origine, si capisce, il cinema non è stato che un perfezionamento fotografico; soltanto col tempo si è potuto chiarire che il soggetto era il fattore principale dell'interesse e del successo. Nessuno oserebbe lamentarsi dei perfezionamenti incessanti della tecnica, finché rendono decupla la efficacia dello strumento. Ma una serie di belle vedute non sono affatto un film. E ciò è talmente fuor di dubbio che l'uomo cui dobbiamo, in Francia, i piú grandi progressi della ripresa delle immagini, Gaumont, non avendo mai compreso che il suo lavoro e il suo sacrificio sono sterili finché resta nella convinzione che scenario e interpreti sono elementi secondari, non ha prodotto che un repertorio banale, di cui la monotonia è divenuta insostenibile.

Dire che la fotografia francese è inferiore, sarebbe inesatto. E' vero, però, che da noi il trattamento della pellicola durante la stampa è ancora incredibilmente difettoso. Si sviluppa meccanicamente, si tratta l'insieme dei negativi con procedimenti uniformi, mentre ogni pezzo, invece, dovrebbe essere lavorato con cure particolari, come avveniva, del resto, da Gaumont. E fu questa una delle cause del suo successo.

In Francia non mancano né mezzi né competenza, ma il desiderio della perfezione. La fotografia è rimasta al mestiere; lo sforzo e il gusto individuali verso il meglio difettano.

Infine, a discapito della nostra deplorevole insistenza ad usare apparecchi vecchi di quindici anni, e ormai superati, la ragione della nostra inferiorità è ancora un'altra: noi facciamo delle buone fotografie, ma i nostri operatori sono degli operai, non degli uomini di cinema; i loro metodi di ripresa rimangono empirici, e questo è uno dei piú grandi progressi che rimane tuttora da realizzare.

La ripresa di un film è divenuta — l'ho detto — una preoccupazione unicamente fotografica. L'obbiettivo domina tutto. L'operatore e il suo apparecchio, che non sono che strumenti, come gli interpreti o la scena, la cui coordinazione dovrebbe essere sottomessa a una concezione direttrice, sono ancora gli elementi cui viene subordinato tutto il lavoro. L'obbiettivo diventa la buca del suggeritore a teatro: tutto è concepito, ordinato, disposto, per questo punto fisso. Invece di andare a cercare la vita si resta nella concezione comoda ed economica di ricondurre l'universo intero su alcuni piedi quadrati di fronte all'apparecchio da presa. Fin dalle origini, tutto ne rimane falsato. Si sono costruiti teatri di posa con l'ambizione ingenua di racchiudervi tutti i drammi, tutte le concezioni plastiche, la natura, la foresta, il mare, la pianura. Si fà della eccellente fotografia a scatola chiusa, come da un ritrattista. Il soggetto viene disposto davanti allo apparecchio invece di girargli intorno, di coglierlo sotto tutti gli aspetti, le espressioni, i movimenti. E' il mondo alla rovescia. I personaggi cosí fissati non conservano nulla della loro vita propria: si sanno osservati e posano.

Bisognerebbe che fossero conosciute le resistenze degli attori cinematografici, abituati ormai a questo sistema di lavoro, e inquieti appena non si sentono fotografati piú vantaggiosamente possibile. Esattamente, vi dico, quanto avviene a teatro quando non si segue l'attore fra le quattro mura della sua camera, o i quattro punti del suo orizzonte, ma sempre di fronte allo spettatore. Al cinema lo spettatore è l'obbiettivo. Sulle nostre scene il commediante vive da un solo lato, quello del pubblico; e similmente, al cinema, non si agita che verso la macchina da presa. La scena non lo circonda, non lo avviluppa, ma è la semplice tela di fondo di un ritratto.

Quando si sarà riconosciuta, al cinema come a teatro, l'importanza della visione totale di un personaggio, in tutti i suoi aspetti, resterete sorpresi della originalità e varietà che si riveleranno.

Ciò che si impone per i personaggi non è meno indispensabile per gli ambienti. Si costruiscono ancora allestimenti addirittura miseri con perdite di tempo e spese enormi. Cocciuti a comporre interni in teatro i cineasti non vanno, invece, a cercarli dove sono. E' facilmente intuibile quanto sia pesante e anche rovinoso questo lavoro dal momento che il piú piccolo film richiede cinquanta o sessanta ambienti. Bisogna alzare mura, trasportare mobili, abbandonarsi a ricostruzioni che risultano sempre insufficienti. Le obbiezioni dei professionisti a un cambiamento di questo metodo, del resto, non mancano. La principale è la sedicente impossibilità di trovare, nei posti prescelti, lo spazio e la luce indispensabile. Ma ciò si può risolvere nella maniera piú semplice del mondo in un'epoca di progresso e di continue innovazioni nell'illuminazione elettrica. Niente di piú facile che far uso di gruppi elettrogeni per illuminare sufficientemente una cantina. Questa attrezzatura necessita un mantenimento e un personale speciale, ma la costruzione di una cantina in un teatro è ancor

piú onerosa, e dopo due film, con l'economia delle costruzioni, del trasporto e affitto dei mobili, saranno piú che ammortizzate le prime spese. Praticamente, dunque, si verrebbe a realizzare un risparmio considerevole. Il progresso artistico sarebbe gigantesco. E oltre a ciò, trasferendosi in luoghi abitati, viventi, si beneficerebbe ancora della atmosfera, impossibile a realizzarsi nella fretta e nell'impaccio di uno studio. Uno degli interni della mia Mademoiselle de la Seiglière *è stato ripreso nella biblioteca di un castello dei dintorni di Parigi. Pensate che cosa sarebbe costato l'arredamento di una scena come quella! E in dieci minuti, con qualche metro di cavo elettrico, l'inquadratura è stata fatta. Allo stesso modo, per un quadro di vita domestica del film* La terra, *immaginate il lavoro necessario per portare a Vincennes le bestie e l'occorrente per quel granaio in cui trovano rifugio veri nidi di rondini. Non sarà, dunque, opportuno arrivare a una nuova organizzazione, in cui il teatro di posa sarà soltanto ciò che dovrà essere: un semplice studio utile per certi lavori minuziosi, per le scene truccate o gli effetti speciali che necessitano di una attrezzatura fissa? Di colpo la cinematografia raddoppierà i suoi mezzi di espressione. Non si vedranno piú mura di cartone o di legno vacillanti allorché una porta viene chiusa, né finestre attraverso le quali la luce non entra.*

Per riassumermi, e fermarmi a qualcuna delle osservazioni essenziali, ho voluto suggerire alla buona un po' di ciò che, per migliorare, sembra piú razionale e piú semplice. Molti altri punti potrebbero essere ancora esaminati: gli attori, i costumi... Ma io voglio soffermarmi su un'altra singolarità: malgrado l'importanza del cinema non esiste personale artistico specializzato per questa arte nuova. Non ci sono troupes *fisse. Si recluta a caso, talvolta il giorno stesso che si gira, fra i commedianti disponibili che vengono a chiedere al cinema delle risorse supplementari. Di conseguenza nessun metodo, nessuna formazione per un'arte cosí differente dal teatro.*

Altri problemi si pongono ancora: la presentazione dei film e la subordinazione a un regolamento delle proiezioni che troppo spesso falsano le opere. Il rispetto della concezione artistica, in questo campo, fà talmente difetto, che obbedendo a regole personali il primo venuto fà da sè, in un film, aggiunte o trasformazioni. Ma quando mai si è visto il direttore di un teatro tagliare a piacere una pièce *di Bernstein o Bataille?*

Avere degli scenari scritti da gente di mestiere, educare gli operatori, far loro comprendere che la fotografia è soltanto un mezzo, andare a cercare gli ambienti veri e rinunciare a riprodurli difettosamente in teatro, costituire, infine, troupes *di specializzati, invece di rimettersi all'improvvisazione: ecco le prime riforme che si impongono in Francia per riconquistare un posto che fu in passato il primo.*

E ciò è esattamente il contrario di quanto si fà oggi.

A. P. Antoine

Notiziario estero

La cinematografia svizzera ad una svolta critica

Per i frequentatori di cinema svizzeri la produzione svizzera cominciò a diventare una realtà percepibile negli anni che precedettero immediatamente lo scoppio della seconda guerra mondiale. Prima di detta epoca la Svizzera aveva fornito materia e sfondo alla produzione di cineasti stranieri, oppure finanziato realizzazioni di registi ed attori stranieri. Erano nati cosí lavori come: *La maschera eterna* (opera premiata a Venezia come proveniente dagli studi elvetici), *La Séparation des races* (adattamento per lo schermo del romanzo omonimo di Ramuz, dove di svizzero oltre al soggetto vi era il commento musicale di Arturo Honegger), oppure un *Guglielmo Tell* e *Das Fähnlein der sieben Aufrechten* (dal racconto di Gottfried Keller), opere che recavano in modo troppo manifesto il marchio germanico per potere essere considerate come indigene dal pubblico svizzero. Nel campo del documentario invece la Svizzera aveva potuto affermare la propria autonomia attraverso la descrizione del viaggio in Abissinia dell'aviatore Mittelholzer, con la pellicola *Cosí vive la Cina*, e prima ancora con *Frauennot - Frauenglück* (*Sofferenza di donne - felicità di donne*), film alla cui lavorazione diedero il loro apporto cineasti russi con l'effetto di accentuare il realismo nella pittura di una clinica per maternità, ciò che diede origine a vivaci polemiche nella stampa.

Il fiorire di una produzione cinematografica svizzera, segnatamente nello ambito del film a soggetto, è fenomeno che va incorniciato in quello piú vasto della difesa spirituale del paese, che diventò una necessità ineludibile dopo l'avvento del nazional-socialismo tedesco al potere. Furono quelli gli anni in cui la Svizzera Tedesca, come il gruppo etnico e linguistico piú forte della Confederazione, accentuò tutti quegli aspetti della sua vita culturale e artistica che la distinguevano dai pericolosi confinanti del nord, i quali piú o meno velatamente esprimevano il proposito di incorporare nel Reich la Svizzera alemannica, adducendo a giustificazione di tale pretesa la affinità razziale. Accadde cosí che l'uso dei vernacoli, diffusissimo in tutti i Cantoni tedeschi a tal segno che il parlare in «Hochdeutsch» (buon tedesco) era considerato affettazione, ricevette un impulso gagliardo. A quest'azione intesa a rafforzare in tutti gli strati della popolazione la coscienza nazionale il cinematografo diede un contributo il cui influsso apparve sempre piú palese man mano ingrandiva il pericolo che minacciava il paese dal nord.

Il primo film a soggetto svizzero risale al 1933, l'anno in cui Hitler salí al potere, e s'intitolava: *Wie d'Warret würkt* (*Che effetto fa la verità*). Come si deduce dal titolo, era un film parlato in dialetto svizzero-tedesco e costituisce il primo saggio delle proprie possibilità creative offerto dalla «Praesens Film» di Zurigo, la ditta che è rimasta oggi ancora sulla breccia dopo il crollo di numerosi gruppi di produzione sorti in seguito. *Wie d'Warret würkt* mostrò all'opera per la prima volta una collettività di cineasti diventata in seguito familiare al pubblico della Confederazione: Richard Schweizer come sceneggiatore, Emilio Berna come operatore, Robert Blum come autore della musica, Heinrich Gretler ed Emil Hegetschweiler fra gli interpreti. Un particolare che faceva luce sullo spirito d'indipendenza che animava già allora la cinematografia svizzera in confronto di quella germanica

asservita al regime bruno fu questo: nella distribuzione artistica figurava il nome di Felix Bressart, attore estromesso dagli studii germanici per ragioni razziali e che dopo di allora è comparso come caratteristico in innumerevoli film hollywoodiani.

Nella pellicola che ci siamo soffermati a ricordare e in altre edite negli anni successivi l'appoggio dato dalla cinematografia svizzera alla difesa spirituale del paese si avverò nel senso che con esse si offrivano quadri di vita svizzera nelle sale di proiezione del paese, nella cui programmazione i film di provenienza germanica occupavano un posto ragguardevole. Nel 1938, quando i segni premonitori dell'urto fra i due blocchi di potenze si moltiplicavano in modo inquietante, il film *Il fuciliere Wipf* (*Füsilier Wipf*) segnò l'inizio di un nuovo stadio del concorso attivo dato dalla cinematografia alla costruzione di quel ridotto ideale in cui la Svizzera si rinchiuse durante il conflitto. *Il fuciliere Wipf* raccontava i casi di un fante svizzero durante la mobilitazione 1914-18 e alternando episodi giocosi a passi di intensa drammaticità ricavava dalla rievocazione del passato incitamenti per l'avvenire. Anche questo lavoro era di produzione «Praesens» e coincise con la prima prova di Leopold Lindtberg quale regista cinematografico: vi s'incontravano fra gli interpreti, oltre al già menzionato Gretler, Paul Hubschmid, Robert Trösch, Zarli Carigiet ed Elsie Attenhofer.

Dopo di allora, senza contare i corti metraggi forniti alle sale del paese dal Servizio cinematografico dell'esercito, varii furono i film a soggetto che ebbero innegabilmente una parte di rilievo in quella controffensiva ideologica con cui autorità e popolo svizzero stroncarono le insidie all'indipendenza del paese che partivano da oltre confine.

S' Margritli un d' Soldate (*Margherita e i soldati*), *Gilberte de Courgenay*, *Il landamano Stauffacher*, *L'Oasis dans la tourmente*, *Wilder Urlaub* (*Licenza abusiva*), *Marie-Louise* sono opere che ora facendo rivivere un passato relativamente recente o lontano, ora presentando la Svizzera in veste di Samaritana in mezzo ad un mondo sconvolto da una ventata di follia omicida, ora incorniciando l'intreccio nel quadro del paese tutto proteso alla conservazione della propria libertà levavano una voce genuinamente svizzera nel coro discorde formato dai film che giungevano dall'estero. Anche il Cinegiornale Svizzero, i cui primi numeri vennero difusi nella tragica estate 1940, s'è inserito nel complesso delle manifestazioni cinematografiche che ebbero portata significativa come espressioni di una volontà di difesa. Nell'epoca in cui le uniche attualità estere nei cinema svizzeri erano quelle dell'«Ufa» esaltanti le vittorie del Terzo Reich il Cinegiornale Svizzero offrendo visioni del costume democratico elvetico rafforzava nello spettatore indigeno la fede nella forza imperitura dei valori ideali di cui la Svizzera era depositaria.

Il panorama che siamo venuti tracciando fin qui ha lumeggiato l'evoluzione della cinematografia fra il 1933 e il 1944 da un punto di vista squisitamente politico. La nostra illustrazione sarebbe incompleta se non accennassimo anche a quelle opere che, pure avendo un'impronta inconfondibile svizzera, non avevano addentellati immediati con la situazione in cui il paese si trovava. Alcune di tali opere hanno varcato anche i confini della Svizzera ottenendo riconoscimenti: la piú nota fra esse fu *Die missbrauchten Liebesbriefe* riduzione dalla famosa novella di Keller premiata a Venezia. E giacchè si è fatto il nome di uno fra i massimi esponenti dell'Ottocento letterario elvetico, conviene rammentare che un altro racconto del Keller fu oggetto di una versione filmica: *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeo e Giulietta al villaggio*), film che già durante la guerra fu proiettato in qualche cineclub italiano e nel quale il messaggio affidato dallo scrittore alla tragica favola trovò nel realizzatore Trommer un mediatore perspicace. Un altro scrittore dell'Ottocento di rinomanza internazionale, Conrad Ferdinand Meyer, venne messo a contributo dal cinema svizzero con l'adattamento del racconto *Der Schuss von der Kanzel* (*Il colpo dal pulpito*).

La cinematografia si giovò anche dell'opera di scrittori contemporanei: e cosí *Das Menschlein Matthias* (L'omet-

to Mattia) proiettato alla Biennale del 1941 a Venezia venne ricavato da un romanzo dello scrittore Ilg. *Der doppelte Matthias und ihre Töchter* (*Il doppio Mattia e le sue figlie*) fu la traduzione cinematografica di un romanzo dello scrittore Meinrad Lienert, e *Maturareise* (*Viaggio della maturità*) ebbe pure per base un romanzo che aveva incontrato un certo favore in mezzo al pubblico della Svizzera Tedesca.

L'impressione complessiva suscitata da questo insieme di opere è quella di una cinematografia preoccupata di ritrarre con fedeltà le caratteristiche di uno stile di vita nazionale. In generale le trame erano ambientate da un mondo rurale: in *Das Menschlein Matthias* l'azione si snoda fra un piccolo centro industriale e la campagna, in *Der doppelte Matthias und seine Töchter* i casi di una famiglia di contadini hanno per cornice il paesaggio del Cantone di Svitto, cioè il cuore della Svizzera, mentre in *Maturareise* assistiamo particolarmente alle peripezie d'un gruppo di studentesse che dopo la licenza liceale peregrinano dall'una all'altra località del Ticino. L'aspirazione alla *Bodenständigkeit*, lo studio di dare evidenza al fattore autoctono, sono visibili in altri lavori come: *Wachtmeister Studer* (*Il sergente Studer*) il primo dei film di cui è protagonista quella specie di Maigret paesano (corporatura tozza, baffi spioventi da tricheco, e un eterno sigaro Brissago in bocca) che a Venezia lo scorso anno si è visto risolvere l'enigma poliziesco di *Matto regiert*. Anche fuori della Svizzera Tedesca si ebbero film che rispecchiano le stesse tendenze: fra essi *Al canto del cucú* girato in una vallata sperduta del Ticino col proposito di richiamare l'attenzione del gran pubblico svizzero sul problema dello spopolamento delle valli alpine: un'eccellente intenzione alla quale non corrisposero gli effetti a giudicare dalle reazioni sfavorevoli di alcuni circoli della Svizzera Italiana.

Di un'evasione dalla riproduzione, piú o meno trasfigurata, della Svizzera rurale, porse un esempio *Dilemma* (regía Heuberger, interpreti maggiori: Leopold Biberti, M. Rainer). In questo caso l'azione si svolgeva a Zurigo, il centro elvetico che ha piú stretti legami col mondo internazionale e affrontava un problema scabroso: quello di un medico, il quale per interrompere la gravidanza della propria figlia sedotta da un don Giovanni da strapazzo, ne provoca la morte. In altri lavori i produttori facevano leva, come sul principale fattore di successo, sulla comicità di attori popolari, quali Fredy Scheim (*Der Hotelportier, Der Chegelkönig*) o Rudolf Bernard (*Extrazug, De Winzig simuliert*). Né mancò l'apporto della Svizzera francese ad una produzione che durante gli anni della guerra fece pensare alla possibilità di creare un'industria filmica nazionale dotata di una vitalità che le permettesse di sussistere anche dopo la fine delle ostilità: oltre a *Une femme disparaît* dove il nome di Jacques Feyder come sceneggiatore e regista e quelli di Françoise Rosay, di Claude Dauphin, di Jean Worms e altri fra gli interpreti imprimevano al tutto un suggello francese, si ebbero cinque corti metraggi dedicati alla *Famiglia Durambois* (una famiglia della media borghesia che si vedeva alla partita di calcio e alla Fiera di Losanna, e del cui capo seguivamo le esperienze in ufficio o come sportivo), e un film di lungo metraggio: *Manouche* (regía F. Surville, protagonista Yva Bella).

Il grafico della produzione svizzera segnò le punte massime negli anni 1940, 1941 e 1942: in quest'anno si contarono infatti ben dodici film a soggetto usciti dagli studii sparsi nel paese. Nel 1943 cominciò il declino, che fece posto ad una stasi quasi totale nel biennio 1944-45. Durante il quale un solo film a soggetto rese nota al mondo la esistenza di una cinematografia svizzera: *L'ultima speranza* della Praesens. Dopo di allora la stessa casa ha messo sul mercato *Matto regiert* e *Die Gezeichneten* (*I segnati*), un film che tratta il tema angoscioso della fanciullezza europea abbandonata.

Quali le ragioni dell'inaridirsi quasi totale d'una corrente produttiva che durante la guerra aveva fatto nascere non ingiustificate aspettative? Una prima causa va ricercata nel fatto che la costituzione di varie case produttrici fu il frutto di un'improvvisazione, di cui fecero le spese i capitalisti che si erano lasciati allettare dalla prospettiva di un affare lucroso. La leggerezza

con cui alcuni individui senza una preparazione specifica s'ingolfarono in avventure cinematografiche finí col gettare il discredito su gran parte della collettività dei cineasti. Qualche anno fa il dott. Baechlin, allora direttore dell'Archivio svizzero del film a Basilea, ci diceva: «Un mezzo infallibile di farsi mettere bruscamente alla porta da un banchiere svizzero è quello di proporgli un investimento di capitali nella realizzazione d'un film».

Al naufragio di cui furono vittime diverse aziende sfuggí la «Praesens», la quale si appresta a fare coincidere il venticinquesimo anniversario della sua fondazione che cade l'anno venturo con l'esecuzione di un film a colori (il primo del genere che si girerà nel paese): si tratta della riduzione di una novella di Gottfried Keller *Kleider machen Leute* (*L'abito fa il monaco*), che già anni addietro aveva tentato un cineasta germanico, Helmut Käutner, il quale peraltro aveva elaborato con libertà il soggetto.

In un'esposizione fatta ai partecipanti all'assemblea generale della Praesens il direttore L. Wechsler ha riferito che i risultati finanziari di *Matto regiert*, pure consentendo di coprire le spese non daranno un utile cospicuo. Da questa constatazione egli ha tratto una deduzione che non ha avuto un suono gradito per coloro che avevano accarezzato la speranza di una sopravvivenza della cinematografia svizzera con una fisionomia spiccatamente indigena. «L'esito finanziario di *Matto regiert* — ha dichiarato il sig. Wechsler — prova che un film in dialetto d'impronta puramente svizzera, causa le attuali ingenti spese d'ammortamento, può difficilmente essere ammortizzato». Per questo motivo si deve ampliare il quadro — è sempre il direttore della «Praesens» che parla — e si debbono scegliere temi che interessino la Svizzera, ma in pari tempo abbiano una validità umana generale.

In omaggio a questo principio dai cantieri della casa zurighese sono usciti prima *Marie Louise*, che illustrò l'ospitalità offerta dalla Svizzera ai bambini dei paesi investiti dalla guerra, quindi *L'ultima speranza*, che dipinge la Svizzera come la terra in cui durante l'infuriare della contesa trovarono ricetto le vittime dell'odio politico e razziale, e infine *Die Gezeichneten*, di cui sono protagonisti una madre e un ragazzo cecoslovacchi.

La tesi del sig. Wechsler e l'indirizzo da lui impresso alla produzione della sua casa per trovare ad essa suffragi in mezzo al pubblico internazionale ci trovano consenzienti solo in parte. E' vero che il proposito di dare spicco al fattore indigeno presenta il pericolo di fare del colore locale l'essenza anziché l'accessorio nella creazione cinematografica, ed è altresí vero che nel campo cinematografico la premessa indispensabile per raggiungere alte mete è l'ambizione nel realizzatore di dare alla finzione ed ai personaggi portati sullo schermo lineamenti di una verità umana che faccia stato ad ogni latitudine. Ma noi pensiamo questo obiettivo si possa conseguire senza per questo fare gettito degli attributi specificamente elvetici. La parlata «schwyzerdütsch» sarà ostica a chi ha fatto l'orecchio al tedesco irreprensibile degli attori germanici, ma ha un gusto asprigno che non dispiace a chi non si trova a disagio nel clima destato dalle commedie villereccie cui fanno da fondale le montagne della Baviera e dell'Austria. La durezza d'un vernacolo o la sua scarsa diffusione non sono ostacolo insormontabile per la diffusione di un film quando questo scaturisca da un'incontenibile urgenza creativa. Lo provano i casi di *Himlaspelet* e di *Dies Irae*, cioè di film parlati in lingue scarsamente diffuse.

Per fare una fugace incursione sul terreno letterario, i personaggi dei *Malavoglia* e di molte novelle pirandelliane hanno tratti inconfondibilmente siciliani, si conciliano con quei lineamenti propri di un'umanità di tutti i tempi e di tutti i paesi che assicura durata imperitura a tali opere letterarie. Se vogliamo rientrare nell'orbita della cinematografia, negli *Sciuscià* di De Sica sono nettamente individuabili i dati somatici della razza italiana centro-meridionale, eppure la disperata invocazione di giustizia lanciata da quei giovanissimi Italiani trova echi frementi nei pubblici di tutti i paesi. I frati che incontriamo nel penultimo episodio di *Paisà* parlano con accento emiliano, eppure — senza volerci pronunciare sulla soluzione che il regista ha dato al quesito meramente filmico —

il dono della preghiera e della penitenza che essi fanno per la salvezza dell'anima del pastore evangelico e del rabbino capitati nel loro convento non lascia insensibile lo spettatore sagace, quali che siano la sua fede religiosa e la sua nazionalità.

Il marasma in cui si dibatte la cinematografia svizzera — e per non essere fraintesi precisiamo che si tratta della produzione di film a soggetto, — è dovuta secondo noi a difficoltà linguistiche, a difficoltà di natura economica, che si potrebbero eliminare coi mezzi che Jacques Feyder suggeriva qualche anno addietro in un libro scritto in unione alla moglie Françoise Rosay: « Le Cinéma notre métier ». Ma una causa piú profonda va da noi ravvisata nell'esitanza dei produttori svizzeri a compiere un atto di coraggio che potremmo definire in sintesi con la formula: sganciarsi dalla congiuntura. I film con finalità patriottiche, quelli miranti a perpetuare il ricordo della funzione umanitaria della Svizzera negli anni della bufera hanno giovato alla causa di questo piccolo Stato che ha oggi ancora un modello di saggezza politica da proporre alla meditazione degli altri paesi. Ma sarebbe ora che i cineasti svizzeri abbandonassero i problemi di natura transeunte per mostrare lo Svizzero d'oggigiorno qual'è nella sua piú intima sostanza umana e nel contorno del suo paesaggio, delle sue tradizioni, delle sue consuetudini. Nel libro citato piú sopra Jacques Feyder additava nel cinema il mezzo di fare sapere al mondo « che in Svizzera si respira un'aria di giovinezza, di tradizione, di novità, di libertà, di ricerca, di probità, di un'universalità anche, che fanno di questo piccolo paese una nazione grande ».
L'assunto è arduo, ma è altresí avvincente, e noi, ospiti da vent'anni della Svizzera e amici del suo clan cinematografico, pensiamo che ne verranno a capo quei cineasti che metteranno la loro provata perizia di mestiere al servizio di una visione della vita in cui il dato puramente nazionale trovi il suo superamento, o meglio, la sua esaltazione in un ansito di universalità.

Luigi Caglio

I libri

Rachel Low e Roger Manvell: *The History of the British Film*, basato su una ricerca del Comitato di Ricerche Storiche del British Film Institute. Volume primo (1896-1906), edito da George Allen & Unwin Ltd. di Londra, 1947.

Nel 1946, a un cinquantennio circa dall'apparizione del cinema in Inghilterra, il British Film Institute, a coronamento di una serie di iniziative tendenti a volgarizzare i problemi del film, creò un Comitato di Ricerche (*History Research Committee*) che intraprendesse uno studio sistematico della nascita e dello sviluppo del cinema inglese, tenendo conto sia del lato artistico che di quello industriale dell'argomento. Compito del Comitato era di pubblicare, nel piú breve tempo possibile, una « Storia del cinema inglese » in vari volumi, ciascuno dei quali coprisse un determinato periodo della cinematografia nazionale. La compilazione di questa storia venne affidata ai critici Roger Manvell e Rachel Low, i quali immediatamente iniziarono il complesso lavoro di documentazione e di raccolta dei dati.

A poco piú di un anno di distanza è uscito, a cura della casa editrice George Allen & Unwin di Londra, il primo di questi volumi, limitatamente al periodo che va dal 1896 al 1906. Vale la pena di segnalare, richiamandosi alla nota iniziale del libro, che il materiale di esso è stato in gran parte raccolto e ordinato da miss Low. Il libro si suddivide in due parti: la prima (a sua volta costituita di quattro capitoli) si occupa della produzione, distribuzione e rappresentazione (*exhibition*) dei film nel decennio che si può considerare la fase embrionale della cinematografia; la seconda (che consta di due capitoli) esamina i vari tipi di film realizzati in questo periodo. Seguono alcune interessanti appendici.

Il capitolo I è tutto dedicato ai produttori. In poche pagine, gli AA. espongono i tratti fondamentali di questi pionieri dell'industria cinematografica: inventori delle macchine di cui si servono per girare le loro pellicole, uomini d'affari, organizzatori abilissimi dei loro spettacoli, entro certi limiti anche artisti, i produttori si spostano da una città all'altra per riprendere avvenimenti degni di nota, conoscono e rispettano le esigenze del pubblico, ma al momento opportuno sanno anche trarre vantaggio dalla sua inesperienza per imporgli nuovi soggetti e nuove modifiche nella forma esteriore degli spettacoli. I loro meriti artistici saranno discutibili, ma l'entusiasmo, e la fiducia nel nuovo mezzo, che li ispira, sono al di sopra di ogni denigrazione. A

queste considerazioni gli AA. fanno seguire un lungo elenco di produttori corredato di notizie biografiche.

Il secondo capitolo accenna brevemente alle caratteristiche dei primi teatri di posa e pone in evidenza l'ingegnosità dei produttori nel costruirli in luoghi affatto attrezzati e praticamente senza spendere un soldo. Ecco come Cecil Hepworth, uno dei primi magnati della cinematografia inglese, descrive lo « studio » eretto nel giardino della sua villa nel 1898:

« Consisteva di un piancito in legno, di circa tre metri per due, installato nella parte posteriore del giardino, con due o tre travi per appoggiarvi le tavole su cui incollavano le scene. Queste le dipingevamo in cucina, e l'odore che emanavano, simile a formaggio, ci faceva risparmiare sul prezzo della spesa ».

Tipico *humour* all'inglese, come si vede. Ma dietro queste parole spensierate e romantiche, al di là del loro contenuto risibile, c'è una determinazione e un senso di responsabilità che non conoscono ostacoli.

Il terzo capitolo esamina i rapporti tra produzione e distribuzione dei film, che in primo tempo, data la semplicità strutturale dell'industria, non richiedono intermediari e che solo in seguito poggiano sul noleggio delle pellicole come esso è oggi.

L'ultimo capitolo di questa prima parte del libro (*Showmanship*) si occupa dei luoghi di rappresentazione dei film. Fiere, *music-halls* e negozi fuori uso sono i primi ad ospitare spettacoli cinematografici. E se negli ultimi due la nuova arte attecchisce con una certa difficoltà, nei baracconi delle fiere incontra la vivace approvazione di pubblici entusiasti. Gli AA. concludono che se non vi fossero state queste proiezioni nei lunaparks e nel corso di ricorrenze festive, l'affermarsi del cinema come spettacolo in Inghilterra sarebbe stato meno agevole e completo.

La seconda è di gran lunga la parte piú interessante del libro, quella svolta con maggiore ampiezza ed omogeneità. Vi si rispecchia il ruolo di primaria importanza tenuto dalla cinematografia britannica nei primissimi anni del ventesimo secolo, ruolo che anche Sadoul riconosce nel secondo volume della sua monumentale « Histoire générale du cinéma ». Nei due capitoli di questa seconda metà, emergono con grande chiarezza i dati sul progressivo aumentare della lunghezza delle pellicole dal 1896 al 1906, ed è seguìto un metodo schematico particolarmente efficace nella suddivisione dei film dell'epoca. Esso consiste in uno studio catalogico-critico delle opere realizzate, effettuato attraverso difficoltà di ogni genere, quali la distruzione o lo stato di deperimento di molti film, e la mancanza di date attendibili su quelli in buono stato i conservazione. Comunque, il lavoro è stato portato a termine ed ha permesso di stabilire un'importante classificazione dei film in base al loro contenuto. Gli AA. distinguono pertanto gli « actuality films — film privi di interesse informativo e drammatico e basati esclusivamente sul movimento: treni che entrano in stazione, onde che si infrangono su una roccia, ecc.; — gli « interest films », che si differenziano dai precedenti nel senso che l'attenzione dello spettatore è concentrata non sul movimento in sé, bensí sull'oggetto e sulla ragione

del movimento — scene della vita di un fabro, di un minatore e simili; — i « topicals », vale a dire i veri e propri film di attualità sportiva, religiosa, politica e militare; e poi i film « panoramici » — vedute di paesaggi, — i «vaudevilles », i « trick films » ispirati al Méliès, i film comici e drammatici sul cui significato non occorre dilungarsi. Tutte queste opere sono seguite attraverso le descrizioni che ne fanno i produttori nei loro cataloghi, descrizioni piene di parole altisonanti e frasi elogiative, ma che ugualmente possono far comprendere gl'interessi dei realizzatori.

L'opera si conclude con cinque appendici — memorie di pionieri, cataloghi — di cui una è oltremodo interessante, perché narra e commenta le prime incerte manifestazioni della critica cinematografica inglese (*screen journalism*, giornalismo dello schermo), tipiche per la meticolosità con cui vengono analizzati i film: « ... un film sul Derby. Peccato che i cavalli passino a tale velocità che non si riesce a identificarli... bellissimo il film che rappresenta l'ingresso del treno nella stazione. Ci sembra però che il binario in cui esso arriva non sia quello regolamentare ».

Commentare questo primo volume della *History of the British Film* dopo averne ampiamente discusso il contenuto, può apparire superfluo. Ci limitiamo ad osservare che è molto meglio che l'arte e l'industria cinematografica d'una nazione siano oggetto di studi e critiche da parte di autori del paese in questione, piuttosto che essere condensante in una storia del cinema che comprenda tutti i paesi e che nessuno di essi esaurisca completamente. Si consideri ad esempio l'*Histoire générale* del Sadoul, che pure è la piú seria ed informata, in cui l'Autore dimostra di conoscere ben poco dei primordi del cinema italiano e conseguentemente dedica uno spazio ristretto all'argomento. Pur non essendo ancora in grado di formulare un giudizio definitivo sull'opera, dato che i film di questo primo decennio non consentono, per la loro brevità, una trattazione dal punto di vista estetico ed umano, possiamo fin d'ora intravvedere la portata e l'interesse di una simile iniziativa, che a parer nostro dovrebbe trovare degli imitatori in tutti i paesi che vantano una tradizione cinematografica.

Tom Granich

H. H. Wollenberg: *Anatomy of the Film*, Marsland Publications, London, 1947.

Muovendo da un parallelo tra i riflessi sociali dell'opera di cinema e i suoi valori sul piano estetico, tra l'aspetto, cioè, che egli chiama quantitativo e quello qualitativo di essa, e ponendo questi due aspetti del film in proporzione, per cui la qualità dell'opera è considerata tanto piú importante quanto piú vasto è il pubblico che sarà impressionato da essa, H. H. Wollenberg ha sottolineato l'importanza capitale di avviare lo spettatore ad una consuetudine di critica este-

tica sistematica del film: riducendo la valutazione estetica essenzialmente a valutazione etica, come è naturale, e tornando a quella proporzione iniziale reversibile, che è la tesi del libro. Il testo didattico dell'eminente teorico inglese — testo che esitiamo molto a definire di volgarizzazione, nel senso corrente del termine poiché il principio stesso che lo informa ha imposto all'autore un rigore assoluto nella trattazione — vuole, nella sua parte prima e piú interessante, ricondurre lo spettatore al senso del cinema: che è la chiave per discernere i valori reali del film dagli elementi negativi la cui azione continuata degrada sempre piú il pubblico.

Wollenberg analizza le origini psicologiche del « kinema »: che si riassumono, a suo giudizio, nell'aspirazione naturale a superare le limitazioni insite nelle arti figurative tradizionali, relativamente statiche, e a dar movimento alle figurazioni, plastiche o pittoriche: con una brillante esemplificazione, egli vede realizzato nella cavalcata di *Henry V* di Olivier, il volo senz'ali dei cavalieri nel fregio del Partenone, e avanza un'analoga ipotesi di continuità ideale tra i grafiti preistorici d'animali in movimento nelle caverne della Spagna e i disegni animati moderni di Disney. Parallelamente a quella aspirazione, egli vede la tendenza storica concreta, quella dalla quale è nato realmente, tecnicamente, il cinema, e cioè la figurazione viva di una realtà: dalla fotografia alla fotografia in movimento, che ha indicato la via al documentario — *Il giardiniere che innaffia,* dei Lumière — e ad un nuovo mezzo di espressione drammatica — il giardiniere colpito da un monello, nello stesso « short » — e dalla macchina ferma a quella mobile. Passaggio, quest'ultimo, che ha fatto del cinema un'arte, attraverso l'intuizione del ritmo — quello che rende i suoni musica — e il delinearsi quindi di nuove prospettive per il cinema stesso, poiché la realtà poté essere colta nella sua vastità e nella sua intimità, e le immagini presero realmente rilievo, dando l'illusione: con le variazioni dinamiche visive, date dal susseguirsi ritmico dei fotogrammi, si ebbe la penetrazione dei caratteri — col primo piano — e l'atmosfera — col campo lungo o medio, e con le ombre — nonché il dramma, l'emozione, attraverso il crescendo. Attraverso il montaggio: per cui le immagini cominciarono a parlare un loro linguaggio: fissando la differenza tra il cinema e il teatro.

Nella seconda parte della sua *Anatomia del Film,* Wollenberg riprende in sostanza, trattando del sonoro, la teoria del Manifesto dei russi: e afferma poi, venendo a parlare in particolare della musica nel film, che l'unico linguaggio musicale cinematografico è il contrappunto, il montaggio, per cosí dire, delle notazioni musicali: dei leitmotivs piú che altro, come in Wagner, il che ha riscontro nella tendenza del cinema a tipizzare. Dopo essere venuto cosí a parlare del personaggio nel cinema — del tipo, cioé — egli passa al capitolo del regista: ove lo stile è definito una risultante, su un dato piano soggettivo e in chiave di cinema, del'equilibrio tra l'elemento narrativo e quello drammatico. Lo stesso tema è svolto storicamente, nel succes-

sivo capitolo sugli stili nazionali, sulle grandi scuole, sulle personalità superiori che hanno impresso svolte decisive all'arte cinematografica.

Conclude l'opera un'illustrazione dei vari stadii, di creazione — o artistico, e poi artistico-tecnico — di produzione — o industriale — e di diffusione — cioè commerciale — del cinema: con frammenti di sceneggiature e grafici industriali e di mercati. E una sintetica disamina dei motivi e della portata dell'influenza del cinema sulla massa. Le teorie dell'opera di Wollenberg sono state materia per un corso di lezioni sul cinema, da lui stesso tenuto all'Università di Cambridge ultimamente.

Paolo Jacchia

NICOLE VEDRÈS, *Images du cinéma français*, Les Editions du Chêne, 1945, Paris.

Delle note critiche di Nicole Vedrès, *Bianco e Nero* ha già dato un estratto nel n. 2, dove è riportato in *Rassegna della stampa* un compendio del suo *Criticismo e cinema francese*, apparso in *Film Review*, ottobre 1947. A questa stessa autrice si deve una antologia, *Paris 900*, composta esclusivamente di frammenti di film a soggetto, di attualità e documentari, realizzati dal 1900 al 1914, che si fece particolarmente notare, per il gusto con cui era stata composta, al Festival di Cannes 1947. E il libro che abbiamo sott'occhio contiene molti degli elementi di quella antologia, essendo, anch'esso, una raccolta di immagini, raggruppate con proprietà, che offrono la possibilità di avere, in biblioteca, un prezioso prontuario di documenti della cinematografia transalpina.

Si comincia con *Burlesques et Comiques* e la Vedrès è abile nel ricercare gli antecedenti di Clair, di Pierre Prévert o di Claude Autant Lara, accostando, per esempio, fotogrammi di film di Méliès col *Cappello di paglia di Firenze*, di Feuillade con *Adieu Léonard*, di Gribouille con *Ciboulette*. Seguono *Terreur* e *L'Aventure*, e Feuillade vieppiú domina il campo: pare che *Judex*, *Fantomas*, *Les Vampires*, siano stati i veri precedenti del realismo nero francese, cosí detto. Si continua con *La Condition humaine* e la celebre strada ferrata di Renoir (*La Bête humaine*) sta accanto a *La Roue* di Gance; Jasset e Georges Lacombe sono vicini a Vigo.

In *Hommes et Femmes*, *L'Atmosphère*, *Influences*, *L'Histoire* (e meno convincente, forse inutile, *Artistes et Modèles*) accostamenti non meno interessanti, che, con la semplice vicinanza delle immagini, chiariscono il disegno storico della cinematografia francese meglio di qualunque capitolo: l'occhio afferra subito, attraverso le immagini, una situazione che alle parole non sarebbe facile esporre e delineare in piú periodi. V'è, in atto, un procedimento stesso del cinema, e cioè del montaggio: immagini proposte in parallelismo. Dal confronto nasce, nell'attenzione dello spettatore, il giudizio.

Il libro, bene stampato e mal rilegato, contiene una premessa (uno svolazzo) di Paul Eluard, che dice fra l'altro: « I frammenti d'immagini animate che sono state qui riunite provano che il cinema ha scoperto un nuovo mondo, alla portata, come la poesia, di tutte le immaginazioni.

« L'apparizione del film parlato inquietò gli spiriti buoni che dovettero ben presto ammettere che confrontando vedere e intendere, mescolando alla visione mobile ciò che, del linguaggio, si perde o si eternizza, il film parlato poteva dare ogni senso a questo bell'alfabeto di gesti e di smorfie che fu l'Infermo superiore, il cinema muto »...

Sono le parole di quello stesso che aveva detto qualche anno avanti: « Il posto che ha il cinema nella mia vita? Non ce l'ha affatto. E ancor piú da qualche anno. L'ho amato appassionatamente per venti anni, ma non ci trovo piú lo stesso piacere di prima della guerra ».

Egli presentò poi ai francesi, con entusiasmo, *Roma città aperta*. A quel che pare, dunque, un riconquistato.

M. V.

I film

Quelque part en Europe

(*Valahol Europaban*) - *origine*: Ungheria - *produzione*: Mafirt-Radvánv Film, 1947 - *regía di* Géza Radvány - *scenario e dialoghi di* Béla Balázs e Géza Radvány - *operatore*: Barnabás Hegyi - *musica*: Dénes Buday - *fonico*: Gyula Rónay - *montaggio*: Felix Máriássy - *scenografia*: József Pán - *direttore di produzione*: László Szirtes - *attori*: Arthur Somlay (l'adulto) - Miklos Gábor (il «grande») - Zsuzsa Bánky (la ragazza) - Ladislas Horváth, detto Öcsi (Kuksi, il «piccolo») - e altri 24 fanciulli.

Conoscemmo G. Radvány nel 1943, al Centro Sperimentale di Cinematografia, dove girava un film che non ebbe risonanza: *Inferno Giallo*. I moderni teatri di posa del Centro, le varie installazioni, le aule e i giardini, la vivacità e le possibilità feconde d'avvenire degli allievi registi, attori, tecnici, erano rimaste in lui come il piú grato ricordo cinematografico di quel soggiorno romano. Una aspirazione si fece strada nel suo animo: creare a Budapest una scuola consimile e accoglierv i migliori fra gli aspiranti attori e cineasti ungheresi. Oggi questo sogno per lungo tempo accarezzato è diventato in gran parte realtà. Anche Budapest ha il suo Centro Sperimentale Cinematografico e Radvány, che lo dirige, è particolarmente soddisfatto di questa sua creatura che, se non raggiunge la perfezione di attrezzatura del modello romano, potrà tuttavia corrispondere sempre meglio, in avvenire, alle esigenze di una scuola cinematografica.

La prima esperienza di lavoro di questo Centro ungherese è, anch'essa, non dissimile da quella italiana. Come a Roma Luigi Chiarini produsse nel Centro un film (*Via delle Cinque Lune*) avvalendosi della collaborazione di allievi e insegnanti, cosí Radvány ha girato il primo film della scuola di Budapest coi docenti e loro allievi. E' opera cui ha concorso in primo luogo Béla Balázs, il teorico ungherese che ha tenuto lezioni anche al nostro Centro cinematografico e le cui idee sul film sono state divulgate in Italia, come è a tutti noto, attraverso la rivista *Bianco e Nero*. (Per primo, però, fu Nicola De Pirro che fece tradurre per *Spettacolo* alcune pagine di *Der Geist des Films*).

Lo scenografo, l'operatore e un vecchio attore che partecipa al film — intitolato *Quelque part en Europe* — sono insegnanti della scuola: c'è poi uno stuolo di tecnici e aiuti (dodici) che coadiuvano l'opera della regía e dei tecnici, un giovane e una ragazza, allievi del Centro, cui sono affidate parti di primo piano, e una schiera di monelli, poiché si tratta di un film sui ragazzi della strada.

Il fenomeno degli *sciuscià* non è soltanto italiano. Se l'America ricca ha nelle sue strade più sporche e tormentate il *Kid* di Charlot, le rivoluzioni e le guerre europee hanno prodotto schiere intere di *sciuscià* meridionali, di *besprizorni* russi, di *orac* o *vagany* ungheresi. Anche gli svizzeri se ne sono accorti e hanno dedicato all'infanzia europea il film *I segnati*. Prima c'erano state le *ragazze in uniforme* e i *balilla*, speranze per un'altra pace e un altro ordine: ed è proprio per la felicità che essi avrebbero dovuto godere che è diventata più acuta la triste realtà di *Germania anno zero*... Non ci addentreremo in quesa difficile materia sociale: noteremo come i fanciulli, da *Alleluja* a *Vecchia guardia*, da *Ragazzi della Via Paal* a *Città dei Ragazzi*, sono materia viva di racconto cinematografico: non attori, non grossi personaggi, ma cose di carne, esseri vivi, «coro» di umanità con tutti i nostri sentimenti

in nuce, ma più puri, non fossilizzati dalla lunga lotta per l'esistenza. E in siffatta materia poetica resta come punto fermo la matrice di Gavroche: questo piccolo martire della libertà, questo umorista della barricata, oltre che soldato. A Gavroche pensano gli artefici di *Quelque part en Europe* quando sulla muraglia del castello smozzicato dalle bombe suona con l'organetto a bocca la marsigliese. Anche in questo film, come in quello di Jean Renoir, il canto della rivoluzione francese è assunto come simbolo. L'idea della libertà è spiegata da un vecchio musicista, padrone del castello dove essi trovano rifugio, attraverso le note di Rouget De Lisle.

E la musica riesce a dare ai fanciulli quella coscienza che nessun'altra cosa al mondo, forse, avrebbe potuto dare in quel momento di lotta, in cui l'uomo è *homini lupus*, in cui i piccoli danno — come effettivamente dettero — la caccia ai grandi, per conquistarsi un pezzo di pane.

I monelli italiani sono, in fondo, furbi quanto sentimentali e miti. Ricordate i due *sciuscià* a cavallo di De Sica o quel piccolo di *Paisà* che risponde al negro M. P.: «chi ha ucciso i tuoi genitori?» «I bbombe». Gli *orac* ungheresi sembrano piuttosto topi affamati: non per nulla, ci raccontava Ratvány, se ne sono avuti fino a un milione e duecentomila nelle strade; e ci diceva anche — il giorno in cui il film è stato presentato al Centro Sperimenale di Cinematografia — che erano qualcosa come un passaggio di cavallette. Su un migliaio circa, raccolti per strada, egli poté sceglierne ventisette per il suo film. Una banda pittoresca come quella di *O Key John* di Fasano, che conquista — anch'essa — un castello in rovina, ed ha, come l'altra, la sua piccola vittima.

In *Quelque part en Europe* si avvertono due differenti fasi di realizzazione: la prima, fatta un po' alla ventura, con riprese in esterno, e con una resa «documentaria» in senso stretto più che realistica, intendendosi per realismo qualcosa più che l'attingere meccanicamente alla risorsa della verità; la seconda con una sceneggiatura più elaborata, permeata di intenzioni che hanno una palese direzione espressionista: e nelle maschere di cera che si sciolgono nell'incendio (fra cui quella di Hitler) si avverte la presenza del Balázs.

Fra gli attori spiccano per personalità il capo-banda, dalla maschera espressiva, e la fanciulla, specie nei momenti in cui, coi biondi capelli tagliati, cerca di confondersi coi monelli. Il vecchio musicista ha una recitazione misurata sulla linea del nostro Oreste Fares. Vera rivelazione è il fanciullo che muore per la libertà di tutti, Kucsi, questa specie di piccolo Gavroche per il cui sacrificio il film può dedicarsi a diritto al *fanciullo ignoto*, milite, anche lui, di questa guerra.

m. v.

Gli assassini sono tra noi

(*Die Mörder sind unter uns*) - *Origine*: Germania 1947 - *Produzione*: Defa - *Regia e scenario di* Wolfgang Staudte - *Fotografia di* Friedl Behn-Gründ ed Eugen Klagemann - *Musica di* Ernst Roters - *Scenografia di* Otto Hunte e Bruno Monden - *Produttore*: Herbert Huhlich - *Attori*: Hildegard Knef, Elly Burgmer, Erna Sellmer, Arno Paulsen.

Wolfgang Staudte, con Helmuth Käutner e Gerhard Lamprecht, è uno dei rappresentanti piú attivi del nuovo cinema germanico; assai meno noto di quest'altri due registi che già avevano al loro attivo un maggiore o minore numero di film, Staudte potrebbe rappresentare l'uomo nuovo, la rivelazione della cinematografia tedesca attuale. Il suo atteggiamento verso una interpretazione documentaristica del mondo odierno è avvertibile in alcune parti del film la cui trama, inventata dallo stesso regista, presenta la situazione di un giovane medico, amato da una ragazza, nello squallore e nella desolazione delle rovine di Berlino, che pensa di vendicarsi di colui che, pur avendo partecipato al precedente regime, si trova oggi ancora in floride condizioni, è, insomma, sempre a posto. Ma la ragazza lo tratterrà all'ultimo istante, proponendogli un domani di speranza.

Nella realizzazione, peraltro, Wolfgang Staudte non sempre si accontenta di un tono documentaristico sommario

e di evocazione ambientale, ma tende piuttosto a una vivificazione di quegli elementi mediante una tecnica che si riallaccia senza dubbio alla tendenza espressionista. La ricerca di effetti particolari in questo senso — dall'inquadratura al ritmo, allo stesso modo narrativo, al dialogo, alla ricerca di elementi di materiale plastico specificamente accentuati — appare evidentissima. E non sempre, quantunque siano lodevoli le intenzioni di superare in forma piú cosciente il cosiddetto neorealismo da cui l'autore si diparte, riesce persuasivo.

f. p.

Il segreto del medaglione

(*The Locket*) - *Origine*: U. S. America 1947 - *Produzione e distribuzione*: R.K.O. Radio Films - *Regia di* John Brahm - *Scenario di* Sheridan Gibney - *Fotografia di* Nicholas Musuraca - *Musica di* Roy Webb - *Scenografia di* Albert S. d'Agostino - *Costumi di* Michael Woulfe - *Produttore*: Bert Granet - *Attori*: Laraine Day, (Nancy), Brian Aherne (dr. Blair), Robert Mitchum (Norman Clyde), Gene Raymond (John Willis), Ricardo Cortez (Mr. Bonner), Lilian Fontaine (Lady Wyndham).

Nell'ambito di una cinematografia che, rifacendosi ai modi di una indagine psicologica, parte da presupposti di casi patologici, trova un suo posto particolare *The Locket* dovuto a John Brahm: si pensa subito all'eccellente *Hangover Square* in cui con particolare perizia è trattato un altro caso patologico.

Qui la situazione è impostata sulla memoria inconscia di una giovane donna; quel medaglione che, ella bambina, le fu tolto dal collo dalla madre della compagna di giochi che glielo aveva donato, costituisce il motivo determinante delle sue azioni nel tempo che verrà. Nancy uccide e porta alla disperazione senza saperlo; rivelandosi soltanto alla fine la ragione del suo atteggiamento, delle sue azioni.

In piú di un film s'è adottato finora il procedimento dei racconti all'inverso o meglio delle evocazioni. Qui per la prima volta le evocazioni e i racconti dei vari personaggi si susseguono non l'uno dietro l'altro, ma l'uno dentro l'altro; e il metodo corrisponde del resto alla natura del soggetto, che induce per creare un certo interesse e provocare una certa sospensione, all'indagine introspettiva.

Tuttavia il procedimento stesso ancorché non manchi di offrire qualche trovata suggestiva ed essere tecnicamente ben redatto, sa di virtuosismo voluto. La recitazione è ben concertata e Laraine Day in un misto di infantilismo e di incosciente perversità offre piú di qualche intonazione non priva di suggestione.

f. p.

Il cielo può attendere

(*Heaven Can Wait*) - *Origine*: U.S.A. 1944 - *Produzione e distribuzione*: 20 th. Century Fox - *Produttore e regista*: Ernst Lubitsch - *Scenario di* Samson Raphaelson *basato sulla commedia* «Birthday» *di* Lazlo Bus Fekete - *fotografia di* Edward Cronjager - *scenografia di* James Basevi - *arredamento di* Thomas Little - *montaggio di* Dorothy Spencer - *attori*: Gene Tierney, Don Ameche, Charles Coburn, Marjorie Main, Laird Cregar, Spring Byigton, Allyn Joslyn, Eugene Pallette, Signe Hasso.

E' la volta dei film autobiografici? Di *Monsieur Verdoux*, che c'è parso, a ragione o a torto, autobiografico, è già stato detto abbastanza in *Bianco e Nero*, n. 3, dedicato quasi per intero a Chaplin. Vediamo, adesso, se può attribuirsi la stessa definizione a *Il cielo può attendere* di Lubitsch.

Il vecchio Ernst — cosí ci sembra di poter chiamare il personaggio interpretato da Don Ameche — si presenta a «casa del diavolo» per dar conto della propria vita. Ha commesso molti peccati? Satanasso (e ricordate che tutte le creature di Lubitsch sono, per principio, *simpatiche*) non è di questo avviso. Non è peccato, infatti, amare le belle donne, lo *champagne*, la musica. Come narra il «morto», l'ultimo sogno della sua vita è stato proprio questo: viaggiava in un mare di spumante, in un transatlantico dove enormi sigari

erano al posto delle ciminiere (non per nulla ci viaggia l'*uomo dal sigaro in bocca*). Vedeva scendere in un salone illuminato una « vedova allegra » e ballava insieme a lei il valzer di Lehar.

A chi attribuire questo sogno se non allo stesso Lubitsch? (Il film è del 1943. Un anno dopo Ernst si ritirava dalla regía per una malattia che lo minacciava da qualche tempo. E *Il cielo può attendere*, forse, era proprio il frutto di una nostalgia della vita da cui stava per allontanarsi, di un timore che doveva averlo assalito e cui reagiva col sorriso dell'uomo che sa il valore della serenità e della gioia). E di chi, inoltre, l'amara realtà che ne segue, cioè il tentativo di abbracciare questa « vedova allegra » che intravede, e non trovare davanti a sé che una infermiera brutta, secca, gracchiante, come la « morte » in persona?

Sono questi i motivi che ci fanno ritenere « autobiografico » il film di Lubisch, specie quando vi riconosciamo un sunto delle sue inclinazioni, del suo stile, del suo amore per la vita. *Il cielo può attendere* è tutto questo, in ogni momento, anche quando le coppie ballano in un pavimento a scacchi (che il colore oscura, non arricchisce); anche quando gli attori creano tempi perfetti di recitazione, come nell'episodio della libreria; anche quando si succedono le « allusioni » proprie dello stile, insinuante di Lubitsch: *Lubitsch-touch*.

« Ecco perchè hai male alla testa » dice la moglie a Van Cleve che legge il giornale, e gli mette gli occhiali. Cioè: molto tempo è passato: e con questo gesto tutto è detto.

« Andrò in cielo? » domanda il « morto » a quel buon diavolo di Satanasso. « Le donne che avete reso felici testimonieranno in vostro favore » ha per risposta.

Come Preston Sturges, che ha reso felici i galeotti (cfr. *I dimenticati*) Lubitsch ha fatto felice l'umanità; con buona volontà, con sincera attitudine (non come quella vecchia che trova all'inferno e continua a mostrare le gambe: ma è fatta precipitare nel fuoco). Un posto per lui nel cielo non può mancare. E il diavolo lo invita a salire nell'ascensore, per arrivare fino lassú... Ma qui un colpo di forbici ha reso incomprensibile il titolo del film. Una bella donnina si presenta. Lubitsch — o Van Cleve, se volete — si distrae, le corre dietro. Il diavolo gli domanda: « Non salite? ». E il « morto »: « Il cielo può attendere ».

m. v.

Rassegna della stampa

Il cinema di Carné nella rivista di Oxford

Edita dall'Università di Oxford, si pubblica ora in Inghilterra la rivista cinematografica "Sequence", diretta da Lindsay Anderson, Penelope Houston, e Peter Ericsson. Essa è considerata negli ambienti artistici londinesi come l'unica rassegna di studi cinematografici inglese capace di competere con l'eccellente "Sight and Sound". Il terzo fascicolo di "Sequence" — il cui schema, ormai delineato, richiama tra l'altro singolarmente quello di "Bianco e Nero" — dedica il saggio centrale al cinema di Marcel Carné. L'autore è Gavin Lambert, critico ben noto e quotato in Inghilterra, e lo scritto, che riproduciamo in sintesi, è ricco di osservazioni acute ed interessanti.

« Un fatto generalmente non considerato, nello studio del grande cinema francese, è che tutte le piú grandi figure di registi — Renoir, Clair, Grémillon, Duvivier, Feyder — avevano dietro di loro una importante esperienza di « muto »: e di età, tra l'altro. Opere come la *La Grande Illusione*, *Carnet di ballo*, *La Kermesse eroica*, riflettono una profonda, matura esperienza di vita: e sono imperniate su passioni adulte, sui sentimenti, sulle nostalgie di una certa età, prossima o raggiunta. Le commedie di Clair hanno la loro giovane coppia di eroi, ma in *14 Luglio*, ad esempio, non sono loro che rimangono in mente, bensí quella meravigliosa processione di ubriachi ed indignati autisti, e nel *Cappello di paglia* i parenti degli sposi: tutti di mezza età. Il film di Feyder è costruito sulla Rosay: e cosí via. Marcel Carné, «artista giovine» tra i maestri del gran cinema francese, è del tutto diverso.

« I suoi personaggi-chiave sono tutti dei giovani, molto meno complicati, e privi di esperienza. Nei suoi film è sottolineata la passione, il vangelo dell'immaturo, del neonato alla vita. Nelly di *Quai des brumes*, con la sua precoce malinconia, si disincanta solo quando il film finisce. *Hotel du Nord* posa sul tentato suicidio, sulla tentata evasione di due giovani amanti dalla povertà, e dalla disperazione. La ragazza di *Un Jour se lève* ripete il motivo.

« In questi tre film, e in tutto il cinema di Carné, la gente d'età è corrotta, e porta al male i giovani: la sua ambiguità, che ispira antipatia oppure affascina, è un motivo che ricorre continuamente. In *Quai des brumes* la ragazza è vittima del suo padrone: in *Un Jour se lève* è corrotta dal domatore di cani, un sadico: l'amaro Jouvet di *Hotel du Nord* vuol evadere anch'egli, ma passando sul corpo della ragazza. Il motivo ritorna anche negli ultimi films di Carné. Ne *Les Visiteurs du soir*, infatti, la fanciulla è costretta a sposare un uomo di mezza età, contro il proprio volere, è insidiata da un essere infernale, ed è desiderata dal Diavolo stesso: un neuropatico e fatiscente gentiluomo insidia la fanciulla in *Les Enfants du paradis*: e l'eroina di *Les Portes de la nuit* è legata ad un marito vecchio.

« Passando ad un altro ordine di considerazioni, penso che *Hotel du Nord* sia stato generalmente sottovalutato. Tale film mi sembra, come profondità e come unità, piú completo e soddisfacente dello stesso *Quai des brumes*: la regía, cosí sensibile alle sfumature d'atmosfera e di sentimenti, cosí pacata e piena di tenerezza, è tutta lirica. E' un po' un « entr'acte », certamente, e non ha l'intensità di *Un Jour se lève*: i conflitti sono meno forti, il senso del destino piú debole: ma, in quel tono minore, è un mirabile film. La prima scena tra Annabella e Aumont, in camera quando parlano di

suicidio, è di una squisita finezza: particolarmente piene, le caratterizzazioni di Jouvet e di Arletty, dense di ironici contrasti: gli ambienti sono tanto poetici per quanto sono veri.

« E' pur vero, però, che tali ambienti non si amalgamano con gli eventi e con i caratteri al punto di intensità di *Un Jour se lève,* con quella continuità ed intensità: che contribuiscono a fare di quest'ultimo il piú bel film di Carné. Un film che è in tre sequenze: quella iniziale, della stanza di Gabin barricato, con quel ritmo lento, che esprime mirabilmente un dato senso del destino, una triste inevitabilità, e che persiste in tutto il film, fino allo scontro tra Gabin e Berry: la sequenza dell'officina, che rende come nessun'altra, in nessun altro film, dramma, ironia, e nostalgie, della vita di città, con quel senso di desolazione, di squallore: e la sequenza del « music hall », con quel senso di claustrofobia che riesce a dare con il soffitto basso, la platea premuta, il fumo e il clamore, la tortura inflitta da Berry ai cani. In *Un Jour se lève* gli ambienti e i caratteri sembrano illuminarsi a vicenda: Gabin è espresso dalla fabbrica-prigione, Berry dalla corruzione del « music-hall » — lo scontro con Gabin tipizza nel sadico tutto la depravazione della città ed esaspera il senso d'oppressione che l'operaio prova già — mentre la ragazza è espressa dai suoi fiori.

« In confronto a Jules Berry, il cattivo genio creato da Carné per *Quat des brumes* appare leggermente improbabile: un po' teatrale, come tutto il film, del resto, cosí semplice vicino al grande e profondo *Un Jour de lève*: pur essendo pieno, il film, di poesia e di profonda emozione. E' un'opera meno unitaria, e non sempre convince: è tutto piú vago, a cominciare dalla figura di Gabin. Le sequenze del « Panama », della baracca del porto, sono tutte molto belle, comunque: e l'intensità che il film trova al suo culmine, è sorprendente: riesce a trascinare, tanto è ben condotto, tanto mirabilmente sono tagliate le immagini: tutte queste, però, spariscono con i loro destini nella nebbia: solo Nelly resta, e il suo terrore, la sua solitudine, commuovono profondamente.

« In sintesi, vorremmo dire che *Un Jour se lève* è un film di tipi, i cui ambienti li esasperano e dànno loro corpo: *Quai des brumes* è un film di ambiente, d'atmosfera, che evoca dei caratteri e poi li fa svanire di nuovo. *Hotel du Nord* sembra combinare quei due temi: e con esso, tali film fanno di Carné il poeta tragico della « maladie de ville », il piú grande, di gran lunga.

* * *

« Mentre con la guerra il cinema inglese ha sentito profondamente il richiamo di una drammatica realtà, taluni grandi registi francesi hanno sentito l'attrazione di altri mondi, irreali: la loro aderenza al fatto umano si è fatta quindi indiretta, fatalmente, ed in un certo senso si è arrivati all'artificio. Carné è andato al Medio Evo, e alla Commedia dell'Arte, con due film: *Les Visiteurs du soir* e *Les enfants du paradis,* densi d'elementi decorativi, lontani nel tempo: ma che esprimono anch'essi il suo eterno pessimismo, in tema di felicità individuale. In realtà, quindi, la diversità tra i film anteguerra di Carné e quelli fatti durante la occupazione è puramente formale: si può riassumere infatti nella constatazione che il fatalismo dei personaggi di *Un Jour se lève* deriva dalle situazioni loro, mentre ne *Les Visiteurs du soir* è preconcetto: è enunciato, declamato letteralmente.

« Il fatto è, piuttosto, che è molto piú difficile portare avanti un film in termini di allegoria che di realismo, perchè l'uso dei simboli richiede una continua giustificazione: e qui si cade con una naturalezza unica. L'arte della forma porta ad opere statiche. Indubbiamente Carné, ha gettato in quel film alcun dei piú elaborati mezzi cinematografici: esso è ricco, sorprendente, pieno di immaginazione, felice come « decor », e l'atmosfera è realmente di sogno: ha un certo aire, pur con quel ritmo lento, che del resto ritengo voluto. Però la fantasia della concezione prende per la prima mezz'ora, soltanto: e già prima, scarnendo, si conclude che tutto si riduce ad una metafisica avventura di spionaggio in cui l'eroina ama il giovane che è in campo avverso. Poi si comincia a sentire la lunghezza di certe compiacenze, di certe situazioni: e infine, con il dialogo let-

terario del Diavolo e della fanciulla, si diffonde un senso di banalità: che fa diventare un luogo comune l'intrigo tra Gilles e Anne: e il film diventa monotono, nell'insieme, fino alla fine. L'emozione è svanita, e i bei momenti di Carné, lo spirito di Berry, la bontà dell'interpretazione degli altri, non riescono piú a persuaderci.

« La stessa mancanza d'una interiorità, l'identica sostituzione dell'emozione con il gesto squisito, caratterizza *Les Enfants du paradis*. E' una montatura, quella su cui posa il film: e fin le stilizzate convenzioni della Commedia dell'Arte sono gradualmente soffocate, dopo alcune belle sequenze iniziali, da un pletorico melodramma e da raffinatezze sentimentali. Tre ore di film sono troppe, quando si gioca solo su elementi esteriori e su nostalgie. I caratteri rimangono freddi, non sono neanche sfiorati dalle emozioni: vivono per l'effetto drammatico del momento. E il dialogo è fatto di fastidiosi epigrammi sulla vita. Eppure non c'è un momento nel film in cui l'arte da virtuoso di Carné non sorprenda: le panoramiche di folla, le scene dei mimi, riescono ad essere attraenti: falsa ingenuità, però, che ha ingannato molta gente. Certo, la staticità, è superata con brillante destrezza, almeno formalmente.

« Con la fine della guerra, Carné è tornato al fatto umano molto piú immediato. *Les Portes de la nuit* è una svolta: il Destino torna ad avere come sfondo una Parigi realistica, poetica. Ancora una volta due giovani amanti godono poche ore di triste felicità, scandita appunto dal Destino, personificato questa volta. Gli orizzonti non si allargano: tornano anzi alcuni motivi della sua poetica d'anteguerra. Però c'è una tale poesia, nell'ambiente, che è reso con tale forza e immediatezza, da far quasi pensare a *Un Jour se lève*: il resto si dimentica. Valori estetici visivi: il suicidio del collaborazionista, il « metro », il corpo nella Senna, la grande strada, sono delle inquadrature talmente ben composte da sovrapporsi come tali al loro contenuto, al punto di commuovere, profondamente. Senza certo simbolismo falso, con piú attenzione ai valori di contenuto, sarebbe stato il piú bel film di Carné.

« Ora pare che egli intenda portare sullo schermo *Il castello*, di Kafka. Ovvero la ricerca d'un equilibrio tra la realtà e il simbolo ».

I bambini, attori ideali

Cogliamo alcune notazioni di H. H. Wollemberg sul valore delle doti naturali, e sulle possibilità di valorizzazione cinematografica, dei bambini, osservando che è la prima volta che un grande teorico del cinema considera con tale attenzione quel fenomeno, giungendo tra l'altro ad affermazioni assolutamente favorevoli all'impiego di bimbi e ragazzi nei film. Questo scritto è tratto dal periodico "Film Commentary from Britain", per cortesia dell'Ambasciata Britannica, Ufficio Stampa.

« I bambini sono un materiale mirabile, sotto molti aspetti il migliore, per il regista. Essi sanno inconsciamente come vivere davanti alla macchina da presa: grazie al loro inesauribile potere d'immaginazione, essi possono vivere qualsiasi situazione, in maniera perfettamente naturale.

« Un bimbo sa ottenere, naturalmente, per quel dono, sfumature d'espressione che solo il piú completo attore adulto riesce ad ottenere, con la sua arte però.

« Essi hanno un senso umano, della realtà: e lo diffondono sullo schermo, prendendo talmente il pubblico da essere intesi in ogni paese. Possono differire i gusti dei vari pubblici nazionali, ma l'infanzia, proiettata sullo schermo, ha sempre ed ovunque commosso.

« Affermo che uno degli elementi piú validi in *Grandi speranze*, accanto alla superba regía di David Lean, alla fotografia, alla scenografia, è il piccolo Anthony Wager, cre interpreta la figura di Pip: egli è realmente una delle grandi invenzioni di Lean.

« I bambini-attori crescono: ma solo alcuni scompaiono. Altri hanno aperta una particolare carriera: come Jean Simmons, per esempio, che dalla parte di bimba in *Grandi speranze* è arrivata a quella di Ofelia in *Amleto* di Olivier: e ciò non vale solo per lei, ripetiamo. L'importante, comunque, è

che ogni cinema nazionale scopra continuamente nuovi talenti infantili. Ce n'è una inesauribile riserva, e piú che altrove in Inghilterra, dove l'individuo sembra avere il dono innato, e sviluppato sin dall'infanzia, della recitazione.

« Hanno richiamato la nostra attenzione non soltanto i bimbi-protagonisti, come Anthony Wager, o John Howard Davies di *Oliver Twist* di Lean, ma anche i bambini che hanno parti di dettaglio in molti films inglesi di questo ultimo periodo: perché essi hanno portato tutti, in quei films, una sincerità, una freschezza, una comunicativa quindi, realmente eccezionali.

« Bisogna distinguere, nella valutazione del talento infantile sullo schermo, tra il bambino che interpreta un ruolo, principale o secondario, non importa, in un film di adulti, e i bambini, o ragazzi, che formano la maggioranza del cast in un film. Tra film normale con un bambino, cioè, e film di bambini: tra *Grandi speranze* e *Mue and Cry*. Nettissima appare la differenza tra *il* bambino colto nella sua individualità, e *i* bambini, che, messi assieme, la perdono e rappresentano l'infanzia, la prima gioventú: tipizzando vari strati sociali, tra l'altro.

« I bambini sono senz'altro piú naturali nei *loro* film. I quali meritano studio particolare, nella concezione, ed incremento sempre maggiore, come produzione: sono i film ideali per il pubblico infantile. Ed è male che molte industrie cinematografiche nazionali non se ne rendano conto: come se ne rende conto invece quella inglese ».

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Tipografia SO. GRA. RO. - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200